

# हिन्दी कहानी : उद्भव और विकास

[समस्त हिन्दी कहानी साहित्य की प्रवृत्तियों एवं  
कृतियों का प्रथम मौलिक एवं शोधपूर्ण विवेचन]

लेखक

डॉ० सुरेश सिनहा

एम्० ए०, डी० फिल्०

प्रकाशक



**अशोक प्रकाशन**  
नई सड़क, दिल्ली-६

मूल्य	२० रुपये
©	सुरेश सिनहा, इलाहाबाद, १९६५
संस्करण	प्रथम, १९६७
प्रकाशक	अशोक प्रकाशन, नई सड़क, दिल्ली ।
मुद्रक	अशोक प्रिंटिंग प्रेस, दिल्ली ।
कला पक्ष	गुलशन जोहर

HINDI KAHANI : UDBHAVA AUR VIKAS Dr SURESH  
SINHA . A BOOK ON LITRARY CRITICISM : 1967



श्री और श्रीमती आर० एल० अरोडा को,  
उनके अमित स्नेह एव,  
विराटता के बोध के लिए,  
तथा कलकत्ते में साथ व्यतीत,  
एक अविस्मरणीय शाम के नाम ।



## विज्ञप्ति

‘सुविज्ञो’ का कहना है, हिन्दी कहानी अभी प्रेमचन्द और जैनेन्द्र से आगे नहीं बढ़ी है। एक ‘प्रबुद्ध जानकार’ का तो नई कहानी की मीमांसा करते समय यहाँ तक कहना है कि हिन्दी कहानी जैनेन्द्र और अज्ञेय से पीछे गई है—इससे वे इतने दुखी हैं कि १९४७ के पश्चात् स्वातंत्र्योत्तर काल में लिखी गई कहानियों को पढ़ने की भी आवश्यकता नहीं समझते ! आज के युग में अर्थात् प्रजातन्त्र के युग में जब राजनीतिक नेताओं को सकटकाल में भी भाषण देने और ‘जनता’ को सुबह-शाम दो नारे देने की स्वतन्त्रता है, तो सामयिक भाव-बोध एवं युग-बोध को समझ पाने का दावा करने वाले ‘प्रबुद्ध जानकार’ को फतवे देने की स्वतन्त्रता क्यों न हो। अस्तु !

कहानी का वास्तविक सम्बन्ध युगीन जीवन से होता है। कहानी मानवीय सचेतना की हार्दिक अभिव्यक्ति है। कहानी जीवन के यथार्थ का प्रस्तुतीकरण है। कहानी मनुष्य को उसके यथार्थ परिवेश में देखने और तदनुसार चित्रित करने की सशक्त माध्यम है। कहानी जीवन, समाज, युग-बोध और भाव-बोध के परस्पर सम्बन्धों एवं फलस्वरूप उत्पन्न प्रतिक्रिया का पूर्ण कलागत ईमानदारी से प्रस्तुत किया गया चित्रण है। पूर्ण कल्पना में कहानी की मृत्यु है और कटु यथार्थ में उसकी जिन्दगी। मूल्यों की स्थापना अथवा मानव सम्बन्धों का उद्घाटन की कलात्मक अभिव्यक्ति ही कहानी की प्राण चेतना है। कहानी मनुष्य के मात्र अस्वस्थ पक्षों को ही पहचानने का लक्ष्य नहीं बनाती, उसके स्वस्थ पक्षों को उजागर कर जिजीविषा, आस्था एवं सकल्प को सशक्त अभिव्यक्ति भी देती है।

प्रस्तुत दृष्टिकोण के आधार पर ही पूरी हिन्दी कहानियों के विवेचन करने का प्रयास किया गया है, पर प्रत्येक शास्त्रीय मान्यताओं की परीक्षा भी स्वातंत्र्योत्तर काल की कहानियों पर ही करने का प्रयत्न हुआ है। एक ‘ज्ञानीजन’ देखकर बोले, क्या प्रेमचन्द, यशपाल, जैनेन्द्र तथा अज्ञेय को छोड़कर अब धर्मवीर भारती, मोहन राकेश

कमलेश्वर,' राजेन्द्र यादव तथा निर्मल वर्मा आदि की कहानियाँ मूल्योक्ति की जाएगी—उन पर तरस खाने के सिवाय किया ही क्या जा सकता है, फिर भी उनकी 'साहित्यिक मान्यताओं' के प्रति अटूट आत्म विश्वास देखकर ईर्ष्या होती है। अस्तु !

इस बार नवीनतम प्रवृत्तियों के सम्बन्ध में एक लम्बी भूमिका देने का विचार था, पर मस्ती की अस्वस्थता के कारण ऐसा सम्भव न हो सका। यह भूमिका भी आज बड़ी कठिनाई से लिखी जा पा रही है। पुस्तक का अधिकांश भाग दिल्ली प्रवास के दिनों में भाईश्री डॉ० सत्यपाल चुष के निवास स्थान पर लिखा गया। वहाँ उन्होंने तथा सुभाषिनी भाभी ने जिस प्रकार सारी सुविधाएँ दी—उसका आभार नहीं स्वीकारा जा सकता। वे दोनों जानते हैं, साक्षी हैं कि मन को शब्दों में अभिव्यक्त कर पाना कितना कठिन है मेरे लिए। अस्तु !

सर्वश्री विष्णु प्रभाकर, भैरवप्रसाद गुप्त, अमरकांत, शैलेश मटियानी, दूधनाथ सिंह, ज्ञानरजन, डॉ० गंगाप्रसाद विमल, सुधा अरोड़ा, अवधनारायण सिंह, तथा मेरा यात्री के सहयोग के लिए हार्दिक कृतज्ञता ज्ञापित करना अनिवार्य है। प्रेस कॉपी तैयार करने का कार्य आनन्द पटवर्धन ने किया है। वह मेरे आशीर्वाद का पात्र है। उसके श्रम का आभारी हूँ।

उन सबका आभारी हूँ, जिन्होंने सुभाव देकर पुस्तक को उपयोगी बनाने में सहायता दी है।

४ अक्टूबर १९६६

—सुरेश सिनहा

कल्पना,

१६ पुरुषोत्तमनगर, हिम्मतनगर,

इलाहाबाद

## अनुक्रम

### १. पूर्व-पीठिका

कहानी : परिभाषा एवं सूत्र—कहानी और अन्य साहित्यिक विधाएँ—कहानी और उपन्यास—कहानी और नाटक—कहानी और एकांकी—कहानी और निबन्ध—कहानी और कविता—कहानी और खण्डकाव्य—कहानी और रेखाचित्र ।

### २. कहानी . शिल्प और प्रकार

शिल्प का स्वरूप—शिल्प का वर्गीकरण—कथानक—पात्र एवं चरित्र-चित्रण—कथोपकथन—वातावरण—जीवन-दर्शन—भाषा-शैली—कहानी की कोटियाँ ।

### ३. पृष्ठभूमि और विस्तार

परिस्थितियाँ और स्पष्टीकरण—हिन्दी गद्य का आरम्भ—प्राचीन कथा साहित्य—प्राकृत और अपभ्रंश में कथा साहित्य—चारण साहित्य\* में कथा साहित्य—लोक कथा साहित्य—मध्यकालीन कथा साहित्य—समस्याएँ और समाधान ।

### ४. हिन्दी कहानियों का उद्भव और विकास

युग दशा : कहानियों के आधार पर—युगीन कहानियों का कलात्मक आधार—युगीन कहानियों में चित्रित प्रवृत्तियाँ—हिन्दी खड़ी बोली में कथा-साहित्य का प्रारम्भ—प्रेरणा एवं विस्तार—हिन्दी की प्रथम कहानी—विशेषताएँ और उपलब्धियाँ—प्रमुख कहानीकार ।

### ५. हिन्दी कहानियों में क्रान्ति

युग दशा : कहानियों के आधार पर—युगीन कहानियों का कलात्मक आधार—युगीन कहानियों में चित्रित प्रवृत्तियाँ—प्रेमचन्द की रचना परिस्थितियाँ—प्रेमचन्द की विचारधारा—प्रेमचन्द और गाँधीवाद—प्रेमचन्द और आदर्शवाद—प्रेमचन्द और यथार्थवाद—प्रेमचन्द और आदर्शोन्मुख यथार्थवाद—प्रेमचन्द और मनोविज्ञान—प्रेमचन्द का कहानी शिल्प—

सुदर्शन—जयशंकर प्रसाद—विश्वम्भरनाथ शर्मा कौशिक—  
पाण्डेय वेचन शर्मा उग्र—चतुरसेन शास्त्री—रायकृष्णदाम—  
राजा राधिकारमण प्रसाद सिंह—विनोदशंकर व्यास—  
भगवतीप्रसाद वाजपेयी—ज्वालादत्त शर्मा—जी० पी०  
श्रीवास्तव—विश्वम्भरनाथ जिज्जा—वृन्दावनलाल वर्मा—  
वाचसाति पाठक—सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला'—सियाराम-  
शरण गुप्त—अन्य कहानीकार ।

#### ६. हिन्दी कहानियों पर पाश्चात्य प्रभाव

युग-दशा : कहानियों के आधार पर—युगीन कहानियों का  
कलात्मक आधार—युगीन कहानियों में चित्रित प्रवृत्तियाँ—  
जैनेन्द्रकुमार—अज्ञेय—इलाचन्द्र जोशी—भगवतीचरण  
वर्मा—यशपाल—उपेन्द्रनाथ अश्व—रांगेय राघव—अमृत-  
लाल नागर—अमृतराय—बलवन्त सिंह—चन्द्रगुप्त विद्या-  
लंकार—पहाड़ी—विष्णु प्रभाकर—भैरवप्रसाद गुप्त—  
अन्य कहानीकार ।

#### ७. नवीन परिवेश नए आयाम

५४५

युग-दशा : कहानियों के आधार पर—युगीन कहानियों का  
कलात्मक आधार—युगीन कहानियों में चित्रित प्रवृत्तियाँ—  
धर्मवीर भारती—मोहन राकेश—कमलेश्वर—राजेन्द्रयादव—  
फणीश्वरनाथ रेणु—निर्मल वर्मा—अमरकान्त—नरेशमेहता ।

#### ८. सातवाँ दशक : कुछ विचार सूत्र

६०५

व्यक्तिगत स्पष्टीकरण—महेन्द्र भट्टा—दूधनाथ सिंह—गंगा-  
प्रसाद विमल—ज्ञानरजन—रवीन्द्रकालिया—गिरिराज  
किशोर—सुधा अरोड़ा—से० रा० यात्री—अनीता श्रौलक—  
अवधनारायण सिंह—सुरेन्द्र अरोड़ा अन्य कहानीकार ।

#### ९. सहायक पुस्तकें एवं कहानियों की सूची

६२७

## पूर्व-पोडिका

### कहानी परिभाषा एव सूत्र

कहानी जीवन के यथार्थ की प्रतिच्छाया होती है वह मानव जीवन के सघर्ष के किसी सवेदनाजन्य पक्ष को प्रकट करती है और जीवन के प्रगतिशील तत्त्वों को समाहित करते हुए नवीन मानव मूल्यों की ही स्थापना अथवा अन्वेषण नहीं करती, वरन् वह उन पुराने मूल्यों की खोज भी करती है, जो आज किन्हीं कारणों से विधटित हो चुके हैं, पर जो परिवर्तनशील परिस्थितियों में भी मानवीय भावधारा के उत्थान के लिए आवश्यक प्रतीत होते हैं। प्रत्येक युग सन्नान्ति का होता है, जिसे हम क्राइसिस कह सकते हैं। इस क्राइसिस में पुराने प्रतिमान टूटते हैं, नवीन निर्मित होते हैं। प्राचीन में सबका सब अव्यावहारिक नहीं होता और नवीन में सभी कुछ व्यावहारिक नहीं होता। इसका उपयोगी एव सतुलित स्तर ही प्रगतिशीलता है। कहानी इसी प्रगतिशीलता को उपस्थित करती है। इसी प्रकार कहानी का एक मानवतावादी दृष्टिकोण होता है। यह साहित्य की अन्य विधाओं में भी हो सकता है, पर कहानी आज के व्याप्त जीवन में इस दृष्टिकोण को प्रतिपादित करने के लिए सर्वाधिक सशक्त, माध्यम है। आज कहानियों की अन्य साहित्यिक विधाओं की तुलना में अतिशय लोकप्रियता इसका प्रमाण है। कहानियों के इस मानवतावादी दृष्टिकोण का सम्बन्ध उस आदर्शवाद से नितान्त रूप से भी नहीं है, जिससे आज के साहित्य में हम परिचित हैं। कहानी का काम किसी युटोपिया का निर्माण करना नहीं है। यात्रिक परिवेश में यत्र परिचालित कठपुतली जैसे पात्र प्रस्तुत करना भी कहानी का उद्देश्य नहीं है। किसी यात्रिक समाधान में चीजों को फिट भर कर देने की प्रवृत्ति के अन्तर्गत प्रस्तुत कर देना भी कहानी का लक्ष्य नहीं होता। कहानी का सम्बन्ध जीवन के यथार्थ से होता है। उसी की सत्य अनुभूति का वह सहज प्रस्तुतीकरण मात्र होती है।

प्रश्न उठता है, कहानी क्या है! विभिन्न विद्वानों ने भिन्न-भिन्न ढंग से इसकी परिभाषाएँ दी हैं। एक विद्वान् ने उसकी अवधि नियन्त्रित करने का प्रयत्न किया है और आघ घटे से लेकर घटे दो घटे तक में समाप्त हो जाने वाली गद्य विधा

कहा है।<sup>१</sup> एक दूसरे सुविज्ञ ने उसे बीस मिनट में ही समाप्त हो जाने वाली बताया है।<sup>२</sup> एक अन्य विद्वान् ने लिखा है कि कहानी का सम्बन्ध एक पात्र, अनेक भावनाओं या एक स्थिति से होता है।<sup>३</sup> एक दूसरे सुविज्ञ ने कहानी में चरमोत्कर्ष को ही महत्व दिया है।<sup>४</sup> कहानी का विषय कुछ भी हो सकता है। उसका विस्तार गद्य और कविता से लेकर व्यापक हो सकता है।<sup>५</sup> वस्तुतः कहानी गद्य साहित्य का अन्यतम रूप है। आधुनिक साहित्य में इसका एक महत्वपूर्ण स्थान हो गया है। इसकी अत्यधिक बढ़ती हुई लोकप्रियता का सर्वप्रमुख कारण यह है कि आज का मानव जीवन अत्यधिक व्यस्त है। लोग अवकाश खोजते हैं, पर वह उन्हें अर्पण में ही प्राप्त हो पाता है और इस क्षणिक अवकाश में जब वे कुछ मनोरंजन के लिये पढ़ना चाहते हैं, तो उपन्यास की ओर चाहते हुये भी हाथ इसलिये नहीं बढ़ा पाते, क्योंकि वे जानते हैं कि इस क्षणिक अवकाश में उपन्यास को समाप्त करना दुर्लभ है। इसीलिए कहानियाँ पढ़ना वे अधिक रुचिकर समझते हैं, क्योंकि उसका आकार लघु होता है और वे कम-से-कम समय में पढ़ी जा सकती है। प्रायः यह कहा जाता है कि कहानियाँ उपन्यास की नवीन

१. "A short story is a prose narrative requiring from half an hour to one or two hours in its perusal"

—नैथेनल होर्दोर्न • दू वर्क्स एडगर एलन पो (चौथा भाग)

२. "H. G Wells has suggested that a story should be of no greater length than enables it to be read in some twenty minutes"

—ए० सी० वार्ड : फाउन्डेशन्स ऑफ इंग्लिश प्रोजेक्ट, पृष्ठ १२२

३. "A short story deals with a single character or a series of emotions called forth by a single situation. The short story must be an organic whole"

—ब्रेण्ड रमैथ्यू

४. "It is a series of crisis, relative to other and bringing about a climax"

—जॉन फॉस्टर

५. "The short story can be any thing from the prose-poem painted rather than written to the piece of straight report as in which style, colour and elaboration have no place, from the piece, which catches like a cab-well the light subtle isidescence of emotions that can never be really captured or measured to the solid tale in which all emotions all action, all reaction is measured, fixed, glazed and finished like a well build have with tree coats of shinning and indusing pain."

—एच० ई० बेट्स, द मॉडर्न शॉर्ट स्टोरीज, पृष्ठ १६



रूप हैं और वे शीघ्र ही उपन्यास का स्थान ले लेगी। यह भी कहा गया है कि उपन्यास और छोटी कहानी में आकार के अन्तर के अतिरिक्त कोई और अन्तर नहीं है। इस सम्बन्ध में कहानी के प्रारम्भ और अन्त के सम्बन्ध में भी व्याख्या की गई है।<sup>१</sup> इसके साथ ही कहानी का लोगो एवं परिस्थितियों के सन्दर्भ में भी विश्लेषण किया गया है। लेकिन जो लोग कहानी और उपन्यास के अन्तर को किटा देना चाहते हैं, उनके तर्कों की वैसे ही नहीं स्वीकारा जा सकता। यह करना उतना ही हास्यास्पद है, जितना कि तर्कहीन है। उपन्यासों में मानव जीवन के बहुविध पक्षों का एक व्यापक परिवेश में चित्रण होता है। वहाँ आकार की कोई सीमा नहीं होती, पर कहानियों में ऐसी सीमा का निर्धारण रहता है। कहानी अधिक से अधिक पन्द्रह-बीस पृष्ठों की ही होती है या हो सकती है। जिसे पन्द्रह-बीस मिनट में पढ़ा जा सके। कहानी में मानव जीवन के किसी एक ही पक्ष या घटना का अत्यन्त सूक्ष्मता के साथ चित्रण किया जाता है। कहानी इस प्रकार कभी भी उपन्यासों का स्थानापन्ना नहीं बन सकती, जैसा कि दावा किया जाता है क्योंकि उपन्यासों में मानव जीवन की जिस सम्पूर्णता का चित्रण होता है, कहानियों में आकार-सीमा के कारण उसकी कोई सम्भावना नहीं रह जाती। यद्यपि कहानी और उपन्यास के मूल तत्वों में रूपगत समानता है और उनमें परस्पर-सामंजस्य भी है, किन्तु जहाँ तक दोनों साहित्य रूपों के शिल्प-विधान का प्रश्न है, दोनों में यथेष्ट अन्तर है। उपन्यास में एकाधिक सवेदनाओं का विकास होता है, आधिकारिक कथा के साथ अनेक अवतार कथाएँ चलती हैं, जिससे सम्पूर्ण मानवीय जीवन का प्रतिबिम्ब उपस्थित हो सके। पात्रों का जमघट सा लगा रहता है और उनके चरित्र चित्रण के लिये उपन्यासकार को यथेष्ट अवसर एवं अवकाश रहता है। इसके विपरीत कहानी में एक ही मानवीय सवेदना को अत्यन्त तीव्रतर रूप में उपस्थित किया जाता

१ Tchechov held that a story should have neither beginning nor end but reminded authors that if they described a gun hanging at the wall on page one, sooner or later than gun must go off”

—एच० ई० बेट्स द मॉडर्न शॉर्ट स्टोरीज, पृष्ठ १५-१६

२ “But in the short story we meet people for a few minutes and see them in a few relationships and circumstances only, and while it is indeed true that concentration of attention upon a particular aspect of character may result in a very powerful impression, still, as a rule, such impression is not exactly comparable with that left by an ampler, more detailed, and more varied representation”

—विलियम हेनरी हडसन : इन्ट्रोडक्शन टू द स्टडी ऑफ लिटरेचर (मार्च १९६०),  
लन्दन, पृष्ठ ३३६-३३७

है। पात्रों की संख्या भी एक दो से अधिक नहीं रहती, उनका चरित्र चित्रण भी थोड़े में ही करना पड़ता है, इसीलिए कहानी का एक-एक शब्द सार्थक, समर्थ एवं प्राणवान् होता है।

इस प्रकार स्पष्ट रूप से कह सकते हैं कि कहानी का सम्बन्ध युगीन जीवन से होता है। कहानी मानवीय संवेदना की हार्दिक अभिव्यक्ति होती है। कहानी जीवन के यथार्थ का प्रस्तुतीकरण है। कहानी जीवन, समाज, युग-बोध और भाव-बोध के परस्पर सम्बन्धों एवं फलस्वरूप उत्पन्न प्रतिक्रिया का पूर्ण कलागत ईमानदारी से प्रस्तुत किया गया चित्रण है। पूर्ण कल्पना में कहानी की मृत्यु है और कटु यथार्थ में उसकी जिन्दगी। मूल्यों की स्थापना अथवा अन्वेषण और कलात्मक अभिव्यक्ति आपस में सम्बन्धित होते हुये भी दो बिल्कुल अलग-अलग चीजें हैं। जिन्हें कथाकार को बड़े सन्तुलित रूप में निकट लाना पड़ता है। इसके असन्तुलन में कई प्रश्न उठ खड़े होते हैं, जिनके उत्तर के लिए या तो दुराग्रहों का आश्रय लेना पड़ता है या फिर भट कोई नया आन्दोलन प्रारम्भ करने की आवश्यकता पड़ जाती है, क्योंकि जो चुपचाप अपनी सृजन-प्रक्रिया को ईमानदारी से संवारता रहे, वह भी भला कोई लेखक ठहरा।

जब भी युग करवट लेता है, तो परिवर्तनशीलता के लक्षण कई आयामों में परिलक्षित किए जा सकते हैं। इस परिवर्तनबोध का प्रभाव उस युग की नई पीढ़ी पर गहन रूप से पड़ता है और सर्जनात्मकता को जीवन का लक्ष्य मानकर कुछ प्रबुद्ध एवं बौद्धिक लोगों की नई पीढ़ी ही तैयार हो जाती है, जो परम्परा से अलग हटकर नए मूल्यों को आक्रोश, असन्तोष एवं घृणा की मोटी सतहों के नीचे से अपनी अणुवीक्षक दृष्टि से पहचानकर और पूरी क्षमता से उभारने का प्रयत्न करती है। इस प्रक्रिया में स्पष्ट है, पुराने अव्यावहारिक मूल्यों से उसका संघर्ष होता है, जिसे नकारने की कोशिश करते हुए विस्तृत एवं सड़ी-गली परम्पराओं की लाश को बड़े गर्व एवं सन्तोष से होने वाले तथाकथित 'उदारमना एवं मौलिक' लोग हेय दृष्टि से देखते हैं और नई पीढ़ी पर बचकाने ढग से साहित्य में गतिरोध उत्पन्न करने का लाल्छन लगाकर दायित्व से मुक्ति पा जाते हैं। ऐसी स्थिति में तनाव का जो वातावरण निर्मित हो जाता है, उसमें कोई तत्व न होने के बावजूद उसे बराबर बनाए रखने का प्रयत्न किया जाता है। परिणामस्वरूप एक आन्दोलन का जन्म होता है, जिसमें कुछ 'डफर्स' और अवसरवादी लोग बहती गंगा में हाथ धोने के लिहाज से साथ आ मिलते हैं। इसका नतीजा यह होता है कि उस आन्दोलन में एक काफी बड़ी भीड़ नजर आने लगती है और कुछ 'अध्यवसायी', 'मौलिक' और 'समझदार' लोगों को इस बात का संदेह होने लगता है कि कहीं यह आन्दोलन 'मिडियाँकरो' का तो नहीं है और उन्हें भय लगने लगता है कि कहीं यह आन्दोलन जोर न पकड़ ले, क्योंकि इससे

उन्हे अपनी सत्ता छिन जाने की आशका होने लगती है। उनके इस विश्वास का कारण यह होता है कि 'मिडियाँकर' लोग लिखते तो कूड़ा हैं, अर्थात् दूसरे और तीसरे दर्जे का, पर हीनता की ग्रन्थि से जबर्दस्त ग्रसित होने के कारण वे आन्दोलन बड़े उत्साह एव चातुर्य से चलाते हैं, ताकि क्षणिक ही सही, उन्हे 'आइडेण्टिटी' तो मिल जाए। यह पिचार मैं जानता हूँ, बेबुनियाद है और कोई विशेष अर्थ नहीं रखता, पर मुझे जाने क्यों इस पर हसी नहीं आती। शायद इसका कारण यह हो कि पिछले दो-दो कहानी आन्दोलनों का मैं दृष्टा रहा हूँ और दोनों के साथ इस तरह के आरोप-प्रत्यारोप मैंने देखे और सुने हैं।

बहुत मोटे तौर पर ही सही, एक बात की ओर मैं अवश्य ही सकेत करना चाहूँगा कि आन्दोलनों की आवश्यकता 'आइडेण्टिटी' के लिए नहीं होती। जो लोग ऐसा सोचते हैं, वे मूर्खता के स्वर्ग में ही विश्वास रखते हैं। होता दरअसल यह है कि प्रत्येक युग में पुरानी आस्थाएँ टूटती हैं और नई जन्मती हैं। हर युग विशेष की नई पीढ़ी जब यह देखती है कि दुराग्रहों, परम्पराओं एव रूढ़िगत विश्वासों का बोझ उस पर इस सीमा तक लाद दिया जाता है कि उसका साँस लेना भी कठिन हो जाता है, तो वह विद्रोह करने के लिए बाध्य हो जाती है, क्योंकि जीने की उत्कट प्यास और अस्तित्व रक्षा की तीव्र भावना किसमें नहीं होती? इसे स्पष्टता से कहूँ कि अपने विश्वासों की रक्षा एव आस्थायुक्त मान्यताओं के स्पष्टीकरण के लिए ही आन्दोलन की आवश्यकता होती है। दूसरे शब्दों में वैचारिकता की प्यास बुझाने के लिए आन्दोलन रूपी जल की आवश्यकता अनुभव की जाती है, ताकि बातों को खुले और स्पष्ट ढंग से कहा और सुना जा सके। इस दृष्टि से देखें, तो किसी भी साहित्यिक आन्दोलन का चलाया जाना अवांछनीय नहीं प्रतीत होता। पर जब आन्दोलन के इस व्यापक उद्देश्य को भुलाकर बातों को व्यक्तिगत सम्बन्धों एव वैयक्तिक स्तर पर अनुभव किए जाने वाली कटुताओं एवं सुखानुभूतियों तक सीमित कर दिया जाता है, तो आन्दोलन कुछ लोगों के ग्रह की तुष्टि के लिए प्रचारवादी प्रवृत्तियों एव साहित्य की दृष्टि से विघटनकारी शक्तियों का निर्जीव खिलौना मात्र बन जाता है। दुर्भाग्य से पिछले कई आन्दोलनों की यही नियति रही है, क्योंकि कुछ व्यक्तियों का उभरना कुछ 'लेखकों' (!) की सहनशीलता की सीमा से परे होता है। उनके मस्तिष्क में फिर 'सीनियर' होने, 'अधिक' लिखने और मुगालते के तौर पर 'अच्छा' लिखने की बातें जन्मती हैं और विश्रुलता तथा अविश्वास की दरारे गहरी होती हैं। हिन्दी कहानियों के कई आन्दोलनों की गति इससे भिन्न नहीं रही है।

इस सम्बन्ध में १९५० से १९६५ तक की अवधि पूर ही दृष्टिपात करें—मैं समझता हूँ कि ये पन्द्रह वर्ष हिन्दी कहानी में सर्वाधिक विवादग्रस्त रहे हैं। इन वर्षों में हिन्दी कहानी ने अनेक वैचारिक स्तर स्पष्ट किए और अनेक दिशाएँ ग्रहण की, जो

किसी गतिरोध की नहीं, बरन् इस बात की सूचक है कि इस नई पीढ़ी में परिवर्तित मानदण्डों में अपना सही रास्ता पहचानने की कितनी अकुलाहट और बेबसी रही है और नए उभरने वाले मूल्यों को उचित सगति में चित्रित करने तथा सत्यान्वेषण की कितनी बेबसी रही है। यहाँ मैं कुछ उन 'अध्यवसायी', 'प्रबुद्ध', 'सीनियर' और 'अधिक' लिखने वाले लेखकों की बात छोड़ देता हूँ लिखना जिनके लिए पेशा है और जिन्हें घड़ी देखकर पन्द्रह-सोलह घण्टे लिखना जरूरी है। उनके इस कार्यक्रम में कुछ घण्टे उपन्यास, कुछ घण्टे कहानियाँ, कुछ घण्टे आलोचना और शेष समय फिल्मी जगत, क्रीडा जगत, बाल-जगत, विज्ञान जगत और काम-शास्त्र (मार्केट में जिसकी माँग हो।) लिखना सम्मिलित रहता है। वस्तुतः उनके लिए जीने की यह एक अनिवार्य शर्त होती है, क्योंकि साहित्य उनके लिए साधना या उसके माध्यम से व्यक्तित्व निर्मित करने की चीज नहीं, धन कमाने का एक पेशा होता है। साहित्य से उनका सम्बन्ध बस सफरी होता है। एक विशेष यात्रा की अवधि तक दोनों चलते हैं और अपने गतव्य स्थान पर पहुँचकर कन्धे भाँडकर इस प्रकार चल देते हैं कि मुड़कर बेचारे साहित्य को देखने की भी आवश्यकता नहीं समझते और उसके लिए अनजान एव अपरिचित बन जाते हैं। इसे यो भी कह सकते हैं कि साहित्य उनके लिए टिकट होता है, जिसके माध्यम से वे किसी ऊँची कुर्सी पर पहुँचने, आकर्षक पत्नी पाने या अनुकूल स्थिति बनाने की दिशा में यात्रा करते हैं और यात्रा समाप्त कर टिकट फिर वापस कर देते हैं और अपने कहीं जमकर बैठ जाते हैं।

लेकिन इस सीमितता से अलग हटकर व्यापक सन्दर्भों की चर्चा की जाए, तो गत चौदह वर्षों में ऐसे अनेक सफल लेखकों की पीढ़ी सामने आई है, जिसने अपने युग की क्राइसिस में वमुश्किल तमाम स्वयं अपनी बोझिल जिन्दगी ही नहीं जी, अपने आस-पास के लोगों को भी जीने और शक्ति की प्रेरणा दी। उनकी आँखें खोलकर और विषमताओं, दुर्बलताओं एव विकृतियों के यथार्थ से परिचित कराकर उनका हौसला बढ़ाया। ऐसे लेखकों में धर्मवीर भारती, मोहन राकेश, कमलेश्वर, नरेश मेहता, राजेन्द्र यादव, निर्मल वर्मा, अमरकान्त, मार्कण्डेय, रमेश बक्षी, मन्नू भण्डारी, उषा प्रियंवदा, शिवानी, शशिप्रभा शास्त्री, श्रीमती विजय चौहान, हरिशंकर परसाई, विजय चौहान, रामकुमार, कृष्णा सोबती, फणीश्वरनाथ रेणु, भीष्मसाहनी, रामनारायण शुक्ल, प्रयाग शुक्ल, ज्ञानरजन, कुलभूषण, जगदीश चतुर्वेदी, अनन्त, धर्मद्रुप्त, ममता अग्रवाल, विनीता पल्लवी, रवीन्द्र कालिया, अवधनारायण मुद्गल आदि प्रमुख हैं। इन सभी लेखकों का अपना-अपना अलग-अलग व्यक्तित्व है, जिसका उनके द्वारा लिखी जाने वाली कहानियों पर गहरा प्रभाव है। उनके सोचने-समझने के ढंग और उनकी दृष्टि में भी काफी अन्तर है। यहाँ तक कि उनके फॉर्म, कथ्य और कथन में भी काफी भिन्नता लक्षित होती है। यह सब इस बात का प्रतीक है

कि गत पन्द्रह वर्षों में हिन्दी कहानी ने अनेक भावभूमियाँ ग्रहण की हैं और जीवन के बहुविध पक्षों का संस्पर्श कर सामाजिक सन्दर्भों में उनका यथार्थ चित्रण करने का प्रयत्न किया है। ऐसी स्थिति में किसी एक नजरिए—मेरा अभिप्राय किसी एक निश्चित मानदण्ड से इन लेखकों की कहानियों की नाप-तोल करना कोई अर्थ नहीं रखेगा, उसके लिए अलग-अलग मानदण्डों की आवश्यकता है। मैं इसे हिन्दी कहानी की बहुत बड़ी उपलब्धि स्वीकारता हूँ।

यह बात किसी अजूबे के रूप में नहीं स्वीकारा जाना चाहिए। यह युग परिवर्तन में सजग एवं सचेत रहकर नवीन मूल्यों एवं बदलती आस्थाओं को सहजता से स्वीकार लेने की अनिवार्य माँग थी, जिसका दायित्व वहन करने में नई पीढ़ी कहीं भी किसी भी रूप में पीछे नहीं रही। हालाँकि इसके सूत्र कुछ और रूपों में पीछे भी खोजे जा सकते हैं, जहाँ हमें तत्कालीन युग की परिवर्तनशीलता को सामाजिक सन्दर्भों के भीतर ही स्वीकार करते और चित्रित करते अनेक लेखक मिलते हैं। उन लोगों ने भी तब के दायित्व का पूरा-पूरा निर्वाह किया। इस सम्बन्ध में कोई दो राय हो ही नहीं सकती। 'पुराने' दौर के इन लेखकों में प्रेमचन्द, जयशंकर प्रसाद, चन्द्रधर शर्मा 'गुलेरी', वृन्दावनलाल वर्मा, पाण्डेय बेचन शर्मा 'उग्र', भगवतीप्रसाद वाजपेयी, सुदर्शन, भगवतीचरण वर्मा, यशपाल, मन्मथनाथ गुप्त, चन्द्रगुप्त विद्यालकार, विष्णु प्रभाकर, अमृतराय, चतुरसेन शास्त्री प्रकाश पण्डित, रांगेय राघव आदि के नाम लिए जा सकते हैं। लिखी गई इनकी कहानियों में अपने समय की आधुनिकता, नवोन्मेष और परिवर्तित भावबोध के सूत्र सरलता से खोजे जा सकते हैं। इस सन्दर्भ में यह कहना आवश्यक है कि इन लेखकों ने हिन्दी कहानी को दशा और दिशा प्रदान करने में महत्वपूर्ण योगदान दिया है। इधर पिछले दिनों दृष्टि और दिशा की बात कई लोगों को काफी परेशान करती रही है। कहानीकार की दृष्टि और दिशा के सम्बन्ध में कोई फतवा देना इसलिए बेमानी लगता है, क्योंकि यह बात स्पष्ट है कि कहानीकार के सम्बन्ध में कोई सीमा निर्धारित नहीं की जा सकती। मोटे तौर पर यदि कहना चाहे, तो कह सकते हैं कि परिवर्तित परिस्थितियों की सहजता को बिना किसी कुण्ठा या आस्थाहीनता को स्वीकार कर लेना एक बड़ी चीज है। दृष्टि के स्वस्थ होने और दिशा के आस्थापूर्ण होने का अर्थ यह नहीं है कि किसी यन्त्र-पारिचालित यूटोपिया का निर्माण होना है। उसका अर्थ इतना ही होता है कि अस्वस्थ पक्षों का उद्घाटन करने, विकृत मन-स्थितियों का चित्रण करने और गदगियों को शब्दार्थ देने में दृष्टि का स्वस्थ रहना और दिशा का निर्माणकारी होना अनिवार्य हो जाता है। मैं समझता हूँ, कहानी में सोद्देश्यता और सामाजिक दायित्व-निर्वाह की पूर्णता इन्हीं बातों से सम्भव हो सकती है।

यही लेखक की तटस्थता एवं निःसंगता की जाँच भी की जा सकती है।

प्रायः शिकायत की जाती रही है कि गत पन्द्रह वर्षों में सामने आने वाले अनेक कहानीकार अपनी वैयक्तिकता को सामाजिक दायित्व निर्वाह के नाम पर चित्रित करने की दृष्टि से जैनेन्द्र-अज्ञेय स्कूल के कथाकारों से भी आगे बढ़ गए हैं और उनकी आत्मपरकता जैनेन्द्रकुमार, अज्ञेय या इलाचन्द्र जोशी से भी कहीं अधिक गहरी है। उन्हीं लोगों की यह भी शिकायत है कि अपनी व्यक्तिगत कुंठाओं, वर्जनाओं एवं फ्रस्ट्रेशन के चित्रण को छिपाने की प्रयत्नशीलता में ही इन हिन्दी कहानियों में दुर्बोधता, सांकेतिकता, अमूर्तता एवं जटिलता का आधिक्य हुआ है, जिससे हिन्दी कहानी एक विशिष्ट वर्ग के पाठकों तक ही सीमित रह गई है। इस आरोप एवं शिकायत में वही तक सत्यता है, जहाँ तक कहानी में जटिलता का प्रश्न है। इस दृष्टि से इधर कुछ नए लोग एक जगह एकत्रित होकर कहानी में सहजता लाने और फॉर्म के लिहाज से उसे सरलीकृत करने का जो प्रयत्न कर रहे हैं, वह एक महत्वपूर्ण एवं श्लाघनीय प्रयास कहा जाएगा, हालाँकि उनके प्रयत्नों को अभी साकार रूप ग्रहण करने में समय लगेगा और अभी से इस सम्बन्ध में कुछ भी कहना कदाचित् अर्थहीन होगा। कहानी जीवन की शास्त्रीय आलोचना नहीं सहज व्याख्या है—इस बात को जब सभी लोग सर्वमान्य ढंग से स्वीकारते हैं, तब सचमुच आरोपित प्रतीकों, दुर्बोधता, जटिलता एवं अमूर्त सांकेतिकता की बात समझ में नहीं आती। मैं समझता हूँ, लेखक अपने युगीन सामाजिक परिवेश में कभी तटस्थ, निर्व्यक्त और निःसंग रह ही नहीं सकता, पर जब इसी परिवेश की समस्याओं और प्राप्त अनुभवों को वह अपनी कहानियों में चित्रण का माध्यम बनाता है, तो उसका अलग पर्यवेक्षक के रूप में रहना बाँझनीय ही नहीं अनिवार्य होता है। ऐसी स्थिति में सहजता की विराट् सम्भावनाएँ अधिक स्वीकारी जानी चाहिए।

एक बात और। कहानी में चित्रण का मूलाधार मानवतावादी ही होना अधिक कल्याणकारी होता है। इस कल्याणकारी का अर्थ रामराज्य और सुख-सम्पन्नता से जोड़कर भ्रान्तियाँ नहीं उत्पन्न होनी चाहिए। वास्तव में सार्वभौमिक मानवता को कहानियों में आधार प्रदान कर हम उसकी सर्वजनीनता में ही वृद्धि नहीं करते, समूचे विश्व को एक इकाई स्वीकार कर मानव की समग्रता का निर्माण भी करते हैं। मनुष्य की सम्पूर्णता ही उसका वास्तविक प्रतिमान हो सकता है। प्रत्येक मानव में पाशविकता के साथ दिव्यता भी है। इन दोनों के मध्य में कुछ-न-कुछ ऐसा अवश्य है, जो मानवीय है, जिसे नैतिकता, शीलता, संस्कृति, दिव्यता, कला एवं सौन्दर्यबोध से सम्बन्धित करके देखा जा सकता है। इस मानवीयता का यथार्थ चित्रण ही वस्तुतः मानवतावाद है। मानवतावाद वास्तव में स्थिर न रहकर परिवर्तनशील रहता है। वर्तमान मनुष्य की विकास की एक कड़ी स्वीकार कर भावी मनुष्य की विकास की अगली कड़ी के रूप में स्वीकारा जा सकता है। अरविन्द ने भी स्वीकारा

है कि विकास की स्वाभाविक परम्परा में जैसे पशुता से मनुष्यता की स्थिति आई है, ठीक उसी प्रकार हम इस स्थिति से भी आगे जाएंगे। वास्तव में हमें यह स्वीकार लेना चाहिए कि वर्ग विभाजन के कारण अभी तक मनुष्यता के पूर्ण गुणों का सर्वांगीण विकास नहीं हो पाया है और यदि हुआ भी है, तो वह एकांगी और अपूर्ण है। वर्गहीन समाज में ही मनुष्य के आन्तरिक गुणों का पूर्ण विकास सम्भव हो सकता है। मनुष्य के समस्त आन्तरिक विकास का केन्द्र सामाजिकता ही स्वीकार की जा सकती है और जब कहानियाँ इसी सामाजिकता का चित्रण करती हैं, तो यह बात आवश्यक हो जाती है कि प्रत्येक कहानीकार मानवतावादी दृष्टिकोण के प्रति आस्थावान् होकर मानवीय गुणों को पहचाने और चित्रित करे। इसे तथाकथित आदर्शवाद से सम्बन्धित करके देखना दुराग्रह के अतिरिक्त और कुछ भी सजा नहीं दी जा सकती।

यो आधुनिकता की चर्चा आगे विस्तार से की जाएगी, यहाँ संक्षेप में इसी सदर्भ में कुछ महत्वपूर्ण बातों की ओर संकेत भर कर देना असंगत बात न होगी आज के कुछ तथाकथित 'प्रगतिशील' कहानीकार, जो विदेश हो आए हैं, वहाँ के पाकों, सड़कों, टॉवरों, शराबों और नामों का चित्रण भारतीय वातावरण में करने को आधुनिकता समझते हैं। उन्हीं की देखा-देखी कुछ दूसरे कहानीकारों ने प्रायः कल्पना से (वह भोड़ी और अविश्वसनीय चाहे जितनी ही क्यों न हो।) विदेशी वातावरण एवं संस्कृति (जिसका अर्थ भी वे नहीं समझते और उसे शराब तथा नारी के सौन्दर्य और सेक्स के साथ जोड़ देते हैं) के चित्रण को ही आधुनिकता का वास्तविक अर्थ स्वीकार लिया है। वस्तुतः सत्यता आज इतनी ही नहीं है। आज हिन्दी कहानियाँ आधुनिकता के प्रति आग्रहशील अवश्य हैं, पर यह आधुनिकता स्थायी नहीं है। समय की परिवर्तनशीलता के साथ आधुनिकता के अर्थ भी बदल जाते हैं। एक समय की आधुनिकता दूसरे समय की ऐतिहासिकता बन जाती है। कहा जा सकता है कि परिवर्तित भाव-बोध नवीन वातावरण में जीव सम्बन्धी यथार्थताओं के मध्य में अपना सामंजस्य न कर पाने एवं विशाल ऐतिहासिक घटना चक्र से साम्य स्थापित न कर पाने के कारण मानसिक कुण्ठाएँ वैज्ञानिक मानवतावाद के प्रति गहन आस्था और परम्पराजनित प्रतिमानों, मान्यताओं एवं नैतिकता में आस्थाहीनता सूक्ष्मता और अपूर्वता, समानियत एवं गठनशीलता के स्थान पर आडम्बरहीनता एवं बौद्धिकता, अक्षितिज विचारों के बदले गहनता, पूर्वाग्रहों से मुक्त पूर्व निश्चित गति का अभाव, नए आध्यात्मिक (न्यू कॉस्मोलॉजी) और नई 'ह्यूमन एंजीनियरिंग' की खोज, वास्तविक जीवन के किसी लघु तथा सीधे-सादे बिन्दु पर आधारित व्यापक प्रसार दैनिक स्थूल जीवन से लिए गए विषय-वस्तु पर ध्यान देने के स्थान पर अभिव्यक्ति की प्रमुखता, फलतः पुरानी भाषा की असंगतता और नई भाषा नई शब्दावली और रूप ही आज की हिन्दी कहानियों की वास्तविक

आधुनिकता है। इसे चित्रित करने में स्थानीय रंग विघटित न होने पाए और प्रगतिशीलता कुण्ठित न होने पाए, इसका ध्यान रखना, मेरे विचार में प्रत्येक कहानीकार के लिए वर्तमान समय में अत्यन्त आवश्यक है। पर आज की नई कहानी की अपनी सीमाएँ भी हैं। वह जीवन के बहु-विधिय पक्षों के चित्रण पर बल अवश्य देती है। पर इसमें पलायनवाद भी कम नहीं है। पिछले दौर में वह व्यक्तिपरक ढंग का पलायनवाद था। आज वह सामाजिक परिवेश में होता है, यही युग का अन्तर है। अतः वर्तमान क्राइसिस को यथार्थ एवं पूर्ण ढंग से आज की कहानी अभिव्यक्त कर सकती है, इस प्रकार का दावा मिथ्या एवं अहंकारपूर्ण होगा। अतः मैं कहानी में दृष्टि की सजगता एवं सूक्ष्मता के साथ युगीन भाव-बोध को गहराई से पहचानकर पूर्ण समर्थता से अभिव्यक्त करने को आवश्यक समझता हूँ। कहानी चाहे वह 'पुरानी' हो या 'नई' हो या 'सक्रिय' हो या 'अ-कहानी' हो, बदल नहीं जाती—अपने मूल रूप में वह कहानी ही रहती है और उसके प्राणत्व की रक्षा होनी ही चाहिए।

प्रसंग से हटकर यह स्पष्टीकरण देने की आवश्यकता इसलिए पड़ी कि कहानी से प्रतिमान निरन्तर परिवर्तित हो रहे हैं और होते रहेंगे। यह तो केवल एक पक्ष का उद्घाटन इस महत्वपूर्ण तथ्य का आभासमात्र देने के लिए ही हुआ। अतः कहानीकार के लिए परिभाषा एवं विषय विस्तार की सीमाएँ निर्धारित करने की बात मुझे बड़ी अनर्थक लगती है। वह कभी बन्धुओं को स्वीकार कर ही नहीं सकता फिर परिभाषा आदि प्रश्नों के समाधान जटिल हो जाते हैं। वैसे भी कहानी की एक निश्चित परिभाषा देनी कठिन है। कहा गया है कि कहानी में किसी एक छोटी घटना का वर्णन होना चाहिए कि उसे एक ही बैठक में पूर्णतः पढ़ा जा सके पर उसका प्रभाव पूर्ण और अन्तिम होना चाहिए।<sup>१</sup> यह भी कहा गया है कि कहानी में केवल एक ही सूचना होनी चाहिए और उसे तर्क पूर्ण ढंग से एक ही उद्देश्य की पूर्णता के लिए अग्रसर होना चाहिए।<sup>२</sup> एक सुविज्ञ का कहना है कि कहानी में

१ "A short story is a narrative short enough to be read in a single sitting, writer to make an impression complete and final in itself"

—एडगर एलेन पो।

२ "A short story must contain one and only one informative idea and that the idea must be worked out to its logical connections with absolute singleness of aim and directness of method"

—विलियम हेनरी हडसन : एन इन्ट्रोडक्शन टू द स्टोरी आँव लिटरेचर  
मार्च १९६० लन्दन, पृष्ठ ३३६।



एक कथा होनी चाहिए, अप्रत्याशित रूप से चरमोत्कर्ष होना चाहिए, घटनाओं एवं स्थितियों का पूर्ण विवरण होना चाहिए और सबसे महत्वपूर्ण बात इसके पश्चात् सतोष की अभिव्यक्ति होनी चाहिए।<sup>१</sup> एक दूसरे जानकर का मत है कि कहानी बिल्कुल घुडदौड़ के समान होती है, जिसमें प्रारम्भ एवं अन्त का अत्यधिक महत्व होता है।<sup>२</sup> एक भारतीय विद्वान का कहना है कि कहानी लिखना रेल की पटरी पर दौड़ने के समान होता है। कुछ सुप्रसिद्ध भारतीय हिन्दी कहानीकारों ने कहानी को इस ढंग से परिभाषित करने का प्रयत्न किया है।

**प्रेमचन्द**—कहानीकार का उद्देश्य सम्पूर्ण मनुष्य को चित्रित करना नहीं वरन् उसके चरित्र का एक अंग दिखाना है। वर्तमान आख्यायिका का मुख्य उद्देश्य साहित्यिक रसास्वादन कराना है और जो कहानी इस उद्देश्य से जितनी दूर जा गिरती है, उतनी ही दूषित समझी जाती है। वर्तमान आख्यायिका मनोवैज्ञानिक विश्लेषण और जीवन के यथार्थ और स्वाभाविक चित्रण को अपना ध्येय समझती है। सबसे उत्तम कहानी वह होती है। जिसका आधार किसी मनोवैज्ञानिक सत्य पर हो।

**जयशंकर प्रसाद**—आख्यायिका में सौन्दर्य की एक झलक का चित्रण करना और उसके द्वारा इसकी सृष्टि करना ही कहानी का लक्ष्य होता है।

**जैनेन्द्रकुमार**—कहानी बस कहानी होती है।

**इलाचन्द्र जोशी**—जीवन का चक्र नौना परिस्थितियों के सघर्ष से उलटा सीधा चलता रहता है। इस सुबृहत् चक्र के किसी विशेष परिस्थिति की स्वाभाविक गति का प्रदर्शन ही कहानी होती है।

**भगवती प्रसाद वाजपेयी**—कहानी जीवन रहस्य की अभिव्यजना है। रहस्य व्यक्ति के मानस में निवास करते हैं और उनका उद्घाटन घटनाओं द्वारा

१. "A short story should be story, a record of things happening full of incidents and accidents swift movement, unexpected development leading through suspense to a climax and satisfying denouement,"

—सर ट्यू पोल

- २ "A short story is just like a horse race It is the start and finish which count most"

—एलरी

- ३ डॉ लक्ष्मीसागर वाण्येय हिन्दी साहित्य का इतिहास (पाँचवाँ संस्करण)  
इलाहाबाद, पृष्ठ ३२४

होता है। व्यक्ति समाज का अंग होता है। इस प्रकार प्रत्येक कहानी प्रकारान्तर से समाज की कहानी हुआ करती है। जब तक कहानी में किसी चरित्र विशेष की सृष्टि नहीं होती, किसी व्यक्ति की अन्तरात्मा का यथार्थ विशिष्ट प्रतिबन्ध नहीं भूलकता, उसके जीवन के रागात्मक उच्छ्वास शब्दों की काया नहीं ग्रहण करते, तब तक कोई भी कहानी सही अर्थों में कहानी नहीं होती।

राय कृष्णदासे—आख्यायिका चाहे किसी लक्ष्य को सामने रखकर लिखी गई हो व लक्ष्य विहीन हो, मनोरंजन के साथ-साथ अवश्य किसी न किसी सत्य का उद्घाटन करती है।

विनोदशंकर व्यास—आधुनिक कहानियों का ध्येय है मनोरहस्यों का उद्घाटन करना इनमें अनियंत्रित और अप्रासंगिक भावुकता के प्रदर्शन का अवकाश नहीं। वही कहानियाँ सफल समझी जाती हैं, जिसमें कहानी लेखक निलिप्त भाव से एक ऐसी दुनियाँ की सृष्टि कर दे जो वास्तविक जगत से परे न हो। कहानी में इतनी शक्ति होनी चाहिए कि थोड़ी दूर के लिए पाठक सब कुछ भूल कर उसके पात्रों की भावनाओं के साथ बहने लगे।

चन्द्रगुप्त विद्यालंकार—घटनात्मक इकहरे चित्रण का नाम कहानी है। साहित्य के सभी अंगों के समान रस उसका आवश्यक गुण है।

अज्ञेय—इतना ही कहा जा सकता है कि कहानी नामक साहित्य प्रकार में एकान्त प्रभाव ही साहित्यकार का उद्देश्य होता है और उसके द्वारा चुनी गई वस्तु उस उद्देश्य की प्राप्ति का साधन। वह प्रभाव और उस प्रभाव की एकान्तिकता ही मुख्य है।

भैरवप्रसाद गुप्त—कहानियाँ केवल 'शिल्प' रंगीन वर्णन, कला की कलाबाजी के बल पर खड़ी नहीं होती, उनका निर्माण जीवन्त वस्तु शिला पर होता है और इसीलिए वे पत्थर की तरह ठोस और कक्रीट की तरह शक्ति सम्पन्न होती हैं। उनमें आपको बूढ़े बोल नहीं मिलेंगे, घुमाव फिराव या बाल की खाल निकालने वाली बारीकी नहीं मिलेगी, मिलेगी एक सरलता, एक सहजता एक सादगी और एक सीधापन लक्ष्य भी सीधा और अचूक होता है। कहानी की कोई एक बात या कोई एक विशेषता हमारे मन में नहीं बसती, बल्कि पूरी कहानी हमारे स्मृति पट पर चित्रित रहती है। इसका कारण यह है कि (कहानीकार) एक बात विशेष या एक चरित्र विशेष के इर्द-गिर्द कथानक के जाल नहीं बुनते बल्कि जीवन का एक जिन्दा टुकड़ा ही उठाते हैं और उसे ही अपनी सहज कला से गढ़कर सामने रख देते हैं।

उपेन्द्रनाथ अशक—कहानियाँ वही जानी-मानी जाएगी और याद रखी जाएंगी जो चाहे आत्मपरक हो अथवा समाजपरक पर जो व्यक्ति के चित्रण से समाज को

अथवा समाज के चित्रण से व्यक्ति को समझने में पाठको का सहायता देगी “कई बार कहानी एक अमूर्त सत्य को सफलतापूर्वक साकार किए जाने के कारण याद रह जाती है।” वह सत्य काल्पनिक हो, जिन्दगी से कटा हुआ हो, आरोपित हो, इससे गरज नहीं। एक अमूर्त विचार जब मूर्त रूप में सफलता पूर्वक रख दिया जाता है, तो मन को प्रभावित करता है। सोच-विचार कर हम भले ही उसे नकार दें, पर वह असर जरूर डालता है। फिर जब लेखक अपने जीवन से अनुभूतियाँ लेकर कोई ऐसी कहानी लिखता है कि हम उसके दर्शक ही नहीं, भोक्ता भी बन जाते हैं, तो कहानी याद रह जाती है।

**मोहन राकेश**—आज कुछ लोग कहानी का सम्बन्ध एक विशेष तरह के शिल्प या वस्तु के साथ जोड़कर उसका मूल्यांकन करना चाहते हैं। हमारी रचना का क्षेत्र निःसीम है और रचना की वास्तविक सिद्धि इसके प्रभाव की व्यापकता में है। इसके लिए इतना ही आवश्यक है कि लेखक का दृष्टिकोण स्पष्ट हो और उसकी रचना उसके और पाठक के बीच एक घनिष्टता की स्थापना कर सके। इसके लिए अभिव्यक्ति में जिस स्वाभाविकता की आवश्यकता है, वह जीवन की सहज अनुभूतियों से जन्म लेती है और वह स्वतः ही रचना को सहज सवेद्य बना देता है। ये अनुभूतियाँ हमें जीवन के हर पक्ष और हर पहलू से प्राप्त हो सकती हैं।

**नरेश मेहता**—कहानी अभिव्यक्ति होती है। घटना मात्र नहीं। आज की कहानी फॉर्मूला या सोद्देश्य कहानी कला से आगे बढ़ चुकी है। प्रायः आक्षेप सुनने में आता है कि व्यक्तिवादिता ने कुण्ठा को जन्म दिया, फलस्वरूप कहानी सिर्फ शैली रह गई। लेकिन यह भी तो उतना ही सच है कि सोद्देश्यता, कहानी को कुरूप, भाषण या नारेबाजी बना दिया। भूल यही है कि इस सशक्त माध्यम को व्यक्तियों दलों, वर्गों के स्वार्थ साधन के लिए सौंपना नहीं चाहिए।

इन सभी कथनों में पर्याप्त वैषम्य है, जो विभिन्न लेखकों की अपनी-अपनी विचारधाराओं के अनुरूप है। इसकी आगे यथास्थान मीमांसा की जाएगी, यहाँ यह तो स्पष्ट हो ही जाता है कि कहानीकार के लिए परिभाषा की बाध्यता निरापेक्ष होती है। वह वही लिखता है- जो उसका दृष्टिकोण होता है अतः इस विवाद में पड़ना ही नहीं चाहिए कि कहानी की परिभाषा क्या हो और क्या न हो। मैं ऊपर कह ही आया हूँ कि कहानी का वास्तविक सम्बन्ध युगीन जीवन से होता है। कहानी मानवीय सचेदना की हार्दिक अभिव्यक्ति होती है। यह मनुष्य को उसके यथार्थ परिवेश में देखने की प्रक्रिया है। वह जीवन के यथार्थ का प्रगतिशील दृष्टिकोण से प्रस्तुतीकरण है। कहानी जीवन, समाज, युग बोध और भाव बोध के परस्पर सम्बन्धों एवं फलस्वरूप उत्पन्न प्रतिक्रिया का पूर्ण कलागत ईमानदारी से प्रस्तुत किया गया चित्रण है। पूर्ण कल्पना में कहानी की मृत्यु है और कटु यथार्थ में उसकी जिन्दगी। मूल्यों

की स्थापना अथवा अन्वेषण और कलात्मक अभिव्यक्ति आपस में सम्बन्धित होते हुए भी दो बिल्कुल अलग-अलग चीजे हैं, जिन्हें कहानीकार को बड़े सन्तुलित रूप में निकट लाना पड़ता है। इस प्रकार कहानियों का वास्तविक लक्ष्य जीवन के किसी रहस्य का मार्मिक उद्घाटन होता है। कहानियों का लक्ष्य जीवन के किसी सत्य से हमें परिचित करना होता है। कहानी जीवन की एक सवेदना होती है, जिसका परिवेश सीमित होते हुए भी भावानुभूति की गहनता अत्यन्त महत्वपूर्ण होती है। कहानियों के आकार के सम्बन्ध-में भी कोई प्रतिबन्ध नहीं लगाया जा सकता। हाँ इतनी बड़ी नहीं होनी चाहिए कि वह लघु उपन्यास का रूप धारण कर ले और उतनी सक्षिप्त भी नहीं होनी चाहिए कि वह विज्ञप्तियों का रूप धारण कर ले। लघुता में विराटता का बोध देना ही कलात्मक अभिव्यक्ति स्वीकारी जा सकती है।

**उपन्यास और कहानी**

प्रायः यह प्रश्न उठाया जाता है कि उपन्यास और कहानी में क्या सम्बन्ध है वास्तव में उपन्यास में भी कोई न कोई कथा होती है और कहानी में भी किसी कथा को ही आधार बनाया जाता है। अतः इसी कथा साम्य के कारण लोग कहानी और उपन्यास को एक ही समझ बैठते हैं और यदि कोई अन्तर समझते भी है, तो मात्र इतना ही कि उपन्यास का आकार विस्तृत होता है और कहानी का आकार सीमित इसके आगे कुछ और स्वीकारने को वे प्रस्तुत ही नहीं होते। यह बात तो खर है ही, पर इसके अतिरिक्त भी ऐसे बहुत से कारण हैं, जिसके कारण कहानी और उपन्यास में बड़ा अन्तर क्या है ? उपन्यास में मानव जीवन के बहुविध पक्षों का चित्रण अपनी पूर्णता एवं विराटता का बोध लिए हुए होता है, पर कहानी में मानव जीवन के किसी एक पक्ष का एक घटना का या किसी एक सवेदना का चित्रण होता है। उपन्यास में लेखक को चरित्र चित्रण के लिए पर्याप्त अवकाश होता है और वह अनेक प्रमुख गौण पात्र लेकर उनका चरित्र चित्रण सामाजिक एवं मनोवैज्ञानिक सन्दर्भ में कर अपने उद्देश्य की पूर्णता सिद्ध करता है। पर कहानी में कहानीकार को इतनी स्वतन्त्रता नहीं रहती। उसे कम-से कम समय में पात्रों का चरित्र चित्रण स्पष्ट करना पड़ता है, इसलिए उसे संकेतो का आश्रय ग्रहण करना पड़ता है। उपन्यास में इसी कारण से जहाँ पात्रों की बहुलता रहती है। वहाँ कहानी में पात्रों की न्यूनता रहती है और कहानीकार को एक या दो पात्रों से ही अपना काम चला लेना पड़ता है। उपन्यास में प्रमुख कथा के साथ अवान्तर कथाओं को रखकर व्यापक मानव जीवन के चित्रपट को प्रस्तुत करने के लिए उपन्यासकार स्वतन्त्र रहता है, पर कहानीकार के लिए इस दृष्टि से बाध्यता रहती है। कहानी में इसीलिए एक-एक शब्द का एक-एक शब्द का अत्यधिक महत्व हो जाता है। वे सभी विशेष अर्थों की अभिव्यक्ति करने वाले होते हैं। इस प्रकार

कहा जा सकता है कि कहानी सभी उपन्यासों के स्थानापन्न रूप में सामने नहीं आ सकती। उपन्यास और कहानी के शिल्प विधान में भी अन्तर है। उपन्यास में यदि बहुत कुछ तराशा न जाए, तो भी कभी-कभी काम चल जाता है और उद्देश्य स्पष्ट हो जाता है। पर कहानी में यदि यह न हो, तो बहुधा जीवन का बहुत बड़ा सत्य लिये दृष्टे भी कहानी अस्पष्ट ही रह जाती है। कहानी और उपन्यास में प्रभावान्विति का भी अन्तर होता है।<sup>१</sup> पो ने इसे पूर्णता का प्रभाव स्वीकार है। “कहानी का शिल्प और उसके प्रस्तुतीकरण का ढंग इसीलिए महत्वपूर्ण हो जाता है। उपन्यास यदि एक महासागर है, तो कहानी एक छोटी नदी है। उपन्यास यदि भाव तरंगों का समूह है। तो कहानी उस भाव-तरंगों के समूह की मात्र तरंग है। उपन्यास यदि स्वतन्त्र क्षेत्र में व्यापक, कलात्मक, अभिव्यक्ति है। तो कहानी सीमित क्षेत्र में संकुचित कलात्मक अभिव्यक्ति है। पर इसका यह अभिप्राय नहीं है कि कहानी का महत्व उपन्यासों की तुलना में किसी प्रकार कम होता है। कुशल कहानीकार उन्हीं मानवीय सवेदनाओं या घटनाओं को चुनते हैं। जिनसे वे व्यापक मानवीय भाव एवं अनुभूतियों का चित्रण कर सकें। इस प्रकार आकार सीमित एवं अपूर्ण सी प्रतीत होते हुए भी कहानी पूर्ण होती है और उपन्यासों के समान ही महत्व रखती है।

कुछ लोग कहानी को उपन्यासों का स्थानापन्न मानते हैं, वे भूल करते हैं। ऊपर कहा जा चुका है कि कहानी गद्य साहित्य का अन्यतम रूप है। आधुनिक साहित्य में इसका एक महत्वपूर्ण स्थान हो गया है। इसकी अत्यधिक बढ़ती हुई लोकप्रियता का सर्वप्रमुख कारण यह है कि आज का मानव जीवन अत्यधिक व्यस्त है। लोग अवकाश खोजते हैं। पर वह उन्हें अल्पांश में ही प्राप्त होता है और इस क्षणिक अवकाश में जब वे कुछ मनोरंजन के लिए पढ़ना चाहते हैं, तो उपन्यास की ओर चाहते हुए भी हाथ इसलिए नहीं बढ़ा पाते, क्योंकि वे जानते हैं कि इस क्षणिक अवकाश में उपन्यास को समाप्त करना दुर्लभ है। इसीलिए वे कहानियाँ पढ़ना

१ “Brander Matthews, in his “Philosophy of the short-story”, lays great stress on this Unity of Impression—what Poe calls the ‘effect of totality’—as the mark of distinction between the short story and novel. And can by, carrying the distinction still further, says that it is the deliberate and conscious use of impressionistic methods, together with the increasing emphasis on situation that distinguishes the short story of today from the tale or simple narrative and makes it seem a new work of art.”

—एवलिन में अलब्राइट . द शॉर्ट स्टोरी ; इट्स प्रिंसिपल्स एण्ड स्ट्रक्चर

अधिक पसन्द करते हैं क्योंकि उनका आकार लघु होता है और कम-से-कम समय में पढ़ी जा सकती है। इस प्रकार कहानियों का अपना अलग एक स्वतन्त्र अस्तित्व होता है। जिसका उन्मीलन उपन्यास के स्वरूप में नहीं किया जा सकता। प्रायः यह भी कहा जाता है कि कहानियों उपन्यास का नवीन रूप है और वे शीघ्र ही उपन्यासों का स्थान ले लेगी। यह भी इसी सदर्भ में कहा जाता है कि कहानी और उपन्यास में आकार के अन्तर के अतिरिक्त किसी और अन्तर की कल्पना भी नहीं की जा सकती। पर यह सोचना उतना ही हास्यास्पद है जितना कि तर्क हीन है। ऊपर मैं कह चुका हूँ कि उपन्यासों में मानव जीवन के बहुविध पक्षों का एक व्यापक परिवेश में चित्रण होता है। वहाँ आकार की कोई सीमा नहीं रहती पर कहानियों में ऐसी सीमा का निर्धारण रहता है। कहानी अधिक से अधिक पन्द्रह पृष्ठों की ही हो सकती है। जिसे पन्द्रह-बीस मिनटों में पढ़ा जा सके। कहानी में मानव जीवन के किसी एक पक्ष या घटना का अत्यन्त सूक्ष्मता का साफ चित्रण किया जाता है। कहानी इस प्रकार कभी भी उपन्यासों का स्थानापन्न नहीं बन सकती, जैसा कि दावा किया जाता है, क्योंकि उपन्यासों में मानव जीवन की जिस सम्पूर्णता का चित्रण होता है, कहानियों में आकार सीमा के कारण इसकी कोई सम्भावना नहीं रह जाती। यद्यपि कहानी और उपन्यास के मूल तत्वों में रूपगत समानता है और उनमें परस्पर सामञ्जस्य भी है, किन्तु जहाँ तक दोनों साहित्य रूपों के शिल्प-विधान का प्रश्न है, दोनों में यथेष्ट अन्तर है। जैसा कि ऊपर स्पष्ट किया जा चुका है। इस सम्बन्ध में प्रेमचन्द ने एक स्थान पर लिखा है कि उपन्यासों की भाँति कहानियाँ भी कुछ घटना प्रधान होती हैं, कुछ चरित्र-प्रधान। चरित्र-प्रधान कहानी का पद ऊँचा समझा जाता है। कहानी में बहुत विस्तृत विश्लेषण की गुंजायश नहीं होती। यहाँ हमारा उद्देश्य सम्पूर्ण मनुष्यों को चित्रित करना नहीं। वरन् उसके चरित्र का एक अंग दिखाना है। यह परम आवश्यक है कि हमारी कहानी से जो परिणाम या तत्व निकले। वह सर्वमान्य हो और इसमें कुछ बारीकी हो...जब हमारे चरित्र इतने सजीव और आकर्षक होते हैं कि पाठक उनको अपने स्थान पर समझ लेता है, तभी उस कहानी में आनन्द प्राप्त होता है। अगर लेखक ने अपने पात्रों के प्रति पाठक में यह सहानुभूति नहीं उत्पन्न की, तो वह अपने उद्देश्य में असफल है। उन्होंने एक अन्य स्थान पर कहा है कि कहानी एक रचना है, जिसमें जीवन के किसी एक अंग या किसी एक मनोभाव को प्रदर्शित करना ही लेखक का उद्देश्य रहता है। उसके चरित्र उसकी शैली, उसका कथा-विन्यास सब उसी एक भाव को पुष्ट करते हैं। उपन्यास की भाँति उसमें मानव जीवन का सम्पूर्ण तथा बृहत् रूप दिखाने का प्रयास नहीं किया जाता। न इसमें उपन्यास की भाँति सभी रसों का सम्मिश्रण होता है। वह ऐसा रमणीय उद्यान नहीं, जिसमें भाँति-भाँति के फूल, बेल, बूटे सजे हुए हैं,

बल्कि एक गमला है, जिसमें एक ही पौधे का माधुर्य अपने समुन्नत रूप में दृष्टिगोचर होता है।

इस प्रकार कहानी और उपन्यास का अन्तर बिल्कुल स्पष्ट है। 'कहानी और उपन्यास की भिन्नता एक उदाहरण के द्वारा सरलता से समझाई जा सकती है। यदि बन्द दरवाजे के भीतर से एक छोटे से छिद्र के सहारे, बाहर के किसी उपवन में ताका जाय, तो गुलाबों का एक राजा अपनी हरी-हरी डाल पर मस्ती से भूमता दिखाई पड़ेगा। वह अपनी उत्फुल्लता और कोमल रमणीयता में अपूर्ण खिला मिलेगा। उसके उपरान्त यदि दरवाजा पूरा खोल दिया जाए, तो विशाल उपवन का मनोहर दृश्य सामने खुल पड़ेगा। अवश्य ही उस उपवन के व्यापक प्रसार में वह गुलाब भी एक तरफ दिखाई पड़ेगा। इस उदाहरण में छिद्र के माध्यम से दिखाई पड़ने वाला गुलाब, कहानी के रूप में कहा जाएगा और उपवन की दिव्य सामूहिकता उपन्यास की प्रतिनिधि मानी जाएगी। दोनों ही अपने दो रूपों में सर्वथा पूर्ण हैं। इस उदाहरण के आधार पर यह आशंका उठाई जा सकती है कि उसमें सदृश्य तो कुछ उसी प्रकार का है। जैसे खण्डकाव्य और महाकाव्य का सम्बन्ध अथवा जीवन के एक अंश के साथ सम्पूर्ण आयु का विस्तार पर इस प्रकार भी शंका के लिए वस्तुतः कोई स्थान नहीं है। खण्ड जीवन को देख लेने के बाद आगे की बात जानने की आकांक्षा उठती है। खण्डकाव्य के किसी कथानक को जान लेने पर भी उसके नायक के और अधिक व्यापक स्वरूप को समझने की इच्छा होती है। पर उदाहरण का गुलाब अपने में सर्वथा पूर्ण था। छिद्र में जब उसके दर्शन हुए। तब उसके स्वरूप बोध, सौन्दर्य और उत्फुल्लता को समझने में और किसी प्रकार की आकांक्षा नहीं रह गई थी। इसलिये वह अपने में सर्वथा पूर्ण और स्पष्ट है। इस बात की आकांक्षा नहीं थी कि वह व्यापक उपवन के दृश्य के बीच में रहे, तभी उसकी सुन्दरता और उत्फुल्लता ठीक से समझी जा सकती है। इसी तरह कहानी में जो विषय का एकत्व मिलता है, वह अपने में ऐसी समग्रता भरे रहता है कि एक विशेष प्रकार का सवेदन उत्पन्न करने में सफल होता है और उसके पूर्वापर को जानने का कोई आग्रह उपस्थित नहीं होता। अब इस प्रसंग में उपवन के सामूहिक दृश्य का विचार करने से यह प्रकट होगा कि उसमें हमारे चित्त को आह्लादित करने वाले हमारी दृष्टि को उलझाने वाले अन्य अनेक रमणीय और आकर्षक स्थल और विषय हो सकते हैं। किसी ओर सुमनों से लदी हुई मालती की लता भूमती दिखाई पड़ेगी, किसी ओर भिन्न-भिन्न रंग और आकार-प्रकार वाले गुलदाउदी के गमले सजाए मिलेंगे, किसी ओर जंलाशय की हरीतिमा में विहार करने वाले कमल और हंस सामने आएंगे। इस प्रकार उस उपवन के विस्तार में विषय की विविधता भरी मिलेगी। अब यदि अलंकार शैली से पृथक् होकर वस्तुस्थिति का यथार्थ

विचार किया जाय तो थोड़े में कहा जा सकता है कि कहानी में जो विषय का एकत्व प्रतिपाद्य होता है। इससे सर्वथा पृथक् उपन्यास में विषय का वैविध्य लक्ष्य होता है। एक में केन्द्र का एक ही बिन्दु रहता है और दूसरे में अनेकानेक आलोक पुंज किसी क्रम विशेष से दिखाई पड़ते हैं।' इस सम्बन्ध में प्रसिद्ध आलोचक डॉ० लक्ष्मीसागर वाष्णीय का कहना है कि प्रारम्भ में कहानी और उपन्यास में कोई अन्तर नहीं समझा जाता था। किन्तु ज्यों-ज्यों कहानी कला का विकास होता गया, त्यों-त्यों दोनों को अलग-अलग समझा जाने लगा। कहानी ने अपने उपकरण जुटाए और अब उसकी स्वतन्त्र सत्ता समझी जाने लगी है। कहानी और उपन्यास में आकार का अन्तर है, विशेषतः आज के सघर्षपूर्ण युग में अवकाश की कमी के कारण कहानी की लोकप्रियता बढ़ती जा रही है। आकार का यह भेद तात्त्विक नहीं, बरन् समय या परिस्थिति से उत्पन्न हुआ है। वास्तव में दोनों में प्रकार का अन्तर है। कहानी मानव जीवन की एक झलक मात्र है और उपन्यास जीवन का एक विशद चित्र। कहानी किसी एक घटना को लेकर चलती है, उपन्यास में घटनाओं का बाहुल्य रहता है। कहानी में पात्रों की संख्या बहुत कम रहती है, उपन्यास में अधिक। उपन्यास में कथानक का होना अनिवार्य है। आधुनिक कहानी में कथानक का होना आवश्यक होते हुए भी अनिवार्य नहीं है, लेखक उसमें एक प्रभाव मात्र की सृष्टि करता है। कहानी में केवल एक ही कथा होती है, प्रासंगिक कथाएँ नहीं होती। उसमें जीवन का व्यापक वर्णन नहीं, बरन् जीवन के किसी अंग विशेष पर प्रकाश डाला जाता है। वह दृश्य चित्रण (Landscape painting) न होकर एक स्नेपशॉट मात्र है। कहानीकार किसी एक कोने में भाँकता है। कहानी में विशद चरित्र चित्रण नहीं होता, कहानी लेखक तो चरित्र के किसी एक पक्ष विशेष को स्पर्श करता है। बहुत-सी कहानियों में तो चरित्र-चित्रण होता ही नहीं। उपन्यास में चरित्र-चित्रण के लिए व्यापक क्षेत्र है। उसी प्रकार शैली की दृष्टि से कहानीकार किसी भी प्रकार के विस्तृत वर्णन में सलग्न नहीं हो सकता। उपन्यासकार के लिए ऐसा कोई नियंत्रण नहीं है। कहानी की शैली बहुत गठी होनी चाहिए। थोड़े में बहुत कहना कहानीकार की विशेषता है। आधुनिक कहानी में प्रभाव की अन्वति (unity of impression) बहुत महत्वपूर्ण है, जो विशेष साधनों द्वारा सम्पन्न होती है। कहानी में कल्पना का योग भी रह सकता है और उपन्यास यथार्थ सापेक्ष होता है। आदर्श या उद्देश्य की दृष्टि से भी कहानी और उपन्यास में अन्तर होता है। उपन्यास की विविध घटनाओं और पात्रों से हम शिक्षा ग्रहण कर सकते हैं। कहानी के सम्बन्ध में यह बात लागू नहीं होती; उसमें तो प्रभाव ही प्रधान होता है। शैली की दृष्टि से आधुनिक कहानी निबन्ध, एकाँकी आदि के समीप है। इसके अतिरिक्त कहानीकार उत्सुकता, बहुत कम पात्रों, बहुत कम चरित्र, बहुत कम घटनाओं और प्रसंगों द्वारा कथानक चरित्र प्रभाव,



वातावरण आदि की सृष्टि करता है। व्यर्थ की बातों या कथोपकथन का उसमें कोई स्थान नहीं होता। वास्तव में कहानी लिखना रेल की पटरी पर दौड़ना है।

### कहानी और नाटक

कहानी और नाटक में घटनाओं के आधार पर साम्य स्थापित किया जाता है। कहानी में कुछ घटनाओं एवं स्थितियों का सगुफन कर नाटकीयता उत्पन्न करने की चेष्टा की जाती है, उसी प्रकार नाटक में भी नाटककार का उद्देश्य कुछ घटनाओं एवं स्थितियों का सगुफन कर नाटकीयता उत्पन्न करना होता है। रसोद्रेक करना दोनों का लक्ष्य होता है। कथोपकथन एवं पात्रों की संयोजना कहानी में भी होती है, नाटक में भी। चरित्र चित्रण की पद्धतियाँ भी दोनों में समान ही होती हैं। कुछ विद्वानों के अनुसार कहानी किसी एक पात्र के जीवन के परिवर्तनशील बिन्दु का संक्षेप में पूर्ण नाटकीयता के साथ प्रतिनिधित्व करती है।<sup>१</sup> शब्दों का महत्व जिस प्रकार कहानी में होता है, उसी प्रकार नाटकों में भी।<sup>२</sup> चूँकि नाटकों में कथोपकथनों का अधिक महत्व होता है, इसलिए उनका संक्षिप्त एवं चुस्त होना अनिवार्य होता है। वहाँ शब्दों की प्रमुखता बढ़ जाती है। कहानी भी, यहाँ स्पष्ट करना अप्रासंगिक न होगा कि वही श्रेष्ठ होती है, जिसमें वर्णनात्मकता कम और कथोपकथनों के माध्यम से साकेतिकता, फलस्वरूप नाटकीयता अधिक होती है। कुछ विद्वानों ने तो यहाँ तक कहा है कि आधुनिक कहानी के कला रूप में इतने विकसित होने का समस्त श्रेय नाटक को ही दिया जाना चाहिए।<sup>३</sup> डॉ लक्ष्मीसागर बाण्ये के अनुसार कहानी

१ "Short story is a representation, in a brief, dramatic form, of a turning point in the life of a single character"—जेम्स डब्ल्यू.लीन

२ "The story writer, like the dramatist, is compelled by lack of space to present his situation, effectively in a few strong strokes and to render his main characters prominent in their true relations to each other and to their whole environment without the aid of many groups of lesser characters and without the back ground of a long series of minor events which prepare for and emphasize the climax. The artificial isolation of a limited number of people and events, the artistic heightening of dialogue the concentration on a single issue, the vivid picturing of a scene that is significant, are essentially dramatic. In a world, the drama is largely responsible for the brilliant technique which is one of the distinguishing features of modern story telling"

—एलविन मे अलब्राइट

मे नाटकीयता विद्यमान रहती है, किन्तु चरित्र चित्रण और कथानक विस्तार, अक-विभाजन, आत्म-विश्लेषण आदि की दृष्टि से कहानी और अनेकांक्षी नाटक मे अन्तर है। कुछ पाश्चात्य आलोचको का मत है कि कहानी उपन्यास की अपेक्षा नाटक से अधिक सम्बन्धित है। नाटक एकांकी हो या अनेकांकी, उसकी अपनी सीमाएँ हैं। दोनों रूप कुछ नियमों के बन्धनों से जकड़े रहते हैं—घटना-विस्तार, चरित्र-चित्रण, प्रभाव, समय और स्थान की दृष्टि से। वास्तव मे कहानी को उपन्यास और नाटक के बीच मे रख सकते हैं।

यहाँ संक्षेप मे साहित्य मे नाटको के महत्व और स्वरूप का स्पष्टीकरण कर ले, तो कहानी से उसका साम्य या वैषम्य स्पष्ट हो जायेगा। साहित्य मे नाटक का स्थान अत्यन्त महत्वपूर्ण है। नाटको को यदि उचित रंगमंचो का पूर्ण सहयोग प्राप्त हो जाये, तो वे सभी साहित्य रूपों मे अपना महत्वपूर्ण स्थान बना लेते हैं। साहित्य की अन्य सभी विधाएँ केवल पढ़ी भर जा सकती हैं, उनका दृश्य आस्वादन नहीं किया जा सकता। 'गोदान', 'त्यागपत्र', 'प्रियप्रवास', 'कामायनी', और 'साकेत' चाहे जितने ही महत्वपूर्ण ग्रन्थ हों, पर उन्हें सिर्फ पढ़ा भर जा सकता है और उनमे जो भी सौन्दर्यतत्त्व अन्तर्निहित रहते हैं उनका साधारणीकरण या अन्य माध्यमों से केवल मन मे एक अनुभव किया जा सकता है। उन साहित्य रूपों मे हम कल्पना का माध्यम ही अधिक ग्रहण करना पड़ता है। किसी कहानी को पढ़ते समय बहुधा हम कल्पना के माध्यम से ही यह जान सकते हैं कि अमुक पात्र ने ऐसा किया होगा, अमूक पात्र की मृत्यु ऐसी हुई होगी या अमुक पात्र ने अपने मुख या क्रोध का एक विशेष भाव लाकर यह बात कही होगी। उसी प्रकार 'साकेत' पढ़ते समय हम कैकेयी का विलाप, राम की भाव-प्रवणता, हनुमान जी की वाक् चतुरता एवं भरत की भक्ति का कल्पना द्वारा अनुमान लगा सकते हैं, पर नाटको मे यह अभाव नहीं होता। नाटको की इस दृष्टि से द्विमुखी विशेषताएँ होती हैं। उन्हें कहानी या अन्य साहित्य रूपों मे जो विशेषता नहीं है, उसके विपरीत नाटको मे अभिनेयता के गुण होने के कारण हम उन्हें रंगमंच पर अभिनीत कर प्रत्यक्षत देख भी सकते हैं। इस दृष्टि से नाटक कहानी से विशेष महत्व प्राप्त कर लेता है। संस्कृत आचार्यों ने 'अवस्थानुक्तितान्त्रय रूपं दृश्यतयोच्यते' कहकर नाटको का स्वरूप निर्धारित करने का प्रयत्न किया है, अर्थात् वह साहित्य रूप, जिसे अभिनीत किया जा सके। आँखों से देखा जा सके—नाटक की सज्ञा से अभिहीत किया जाता है। संस्कृत आचार्यों मे नाटक का सर्वाधिक महत्व था। नाटकशास्त्र मे उसे पाँचवाँ वेद स्वीकार करते हुए कहा गया है :

न वेद व्यवहारोऽयं संश्राव्यः शूद्रजातिषु ।

तस्मात् सृजापरवेद पंचम सर्ववार्णिकम् ॥

नाटकों का सामाजिक रूप ही अधिक महत्वपूर्ण होता है। जो चीज पठनीय

है, वह तो एकान्त में पड़ी जा सकती है, पर जो अभिनेय है, वह एकान्त की बात नहीं हो सकती। अपने कमरे में केवल अपने लिये हम किसी नाटक को रंगमंच पर अभिनीत नहीं करवाते। नाटक जब भी अभिनीत होता है, उसके देखने वाले कुछ लोग होते हैं। नाटक में अनेक कलाओं का पूर्ण समावेश हो जाता है, यथा स्थापत्य-कला, संगीत कला, मूर्तिकला; नृत्य-कला, चित्रकला, आदि। इसीलिये वह प्रत्येक दृष्टि से पूर्ण माना जाता है। भरत मुनि के अनुसार :

न स योगो न तत्कर्म नाट्येऽस्मिन् यत्र दृश्यते ।

सर्वं शास्त्राणि शिल्पानि कर्माणि विविधानि च ॥

अर्थात् योग कर्म सभी शास्त्र एवं विविध कार्यों में कोई भी ऐसा नहीं है, जिसका समावेश नाटक में न हो जाये। नाटक की मूल मनोवृत्तियाँ चार हैं— अनुकरण, पारस्परिक परिचय, जाति रक्षा और आत्माभिव्यक्ति। इनमें सर्वाधिक महत्वपूर्ण स्थान अनुकृति का ही है। भारतीय एवं पाश्चात्य सभी विद्वानों ने नाटक की मूल मनोवृत्तियों में प्रमुखता अनुकृति ही की स्वीकारी है<sup>१</sup> जबकि कहानी में भी ऐसा ही होता है। वह भी मानव जीवन से यथार्थ की प्रतिच्छाया होती है और लोक जीवन, संस्कृति, जीवन सत्य एवं परम्पराओं की अभिव्यक्ति होती है। नाटको में कोमल ललित पद होते हैं। अर्थ की अभिव्यजना होती है, गूढ़ शब्दार्थ होते हैं, जो विद्वानों के लिए सुखदायक होते हैं, एवं बुद्धिजीवी वर्ग, जिसका अभिनय करता है, इसमें अनेक रसों का समावेश होता है; तथा सन्धियों का उचित निर्वाह होता है। भरत मुनि के अनुसार वही नाटक सर्वश्रेष्ठ होता है।

मृदुललित पदार्थ गूढशब्दार्थहीन ।

बुधजन मुखयोग्य बुद्धिमन्तुत्तयोग्यम् ॥

बहुरसकृतमार्ग सन्धिसन्धानयुक्तम् ।

भवाते जगति योग्य नाटक प्रेक्षकाणाम् ॥

नाट्यशास्त्र \*\*अध्याय १७

कहानियों में ऐसा नहीं होता। इस प्रकार दोनों के शिल्प में थोड़े से साम्य को छोड़कर पर्याप्त वैषम्य है।

कहानी और एकांकी

नाटक की अपेक्षा कहानी और एकांकी नाटक में पर्याप्त अंशों में समानता है। नाटको के क्षेत्र में जो स्थान एकांकी का है, वही कथा-साहित्य में कहानी का। दोनों का आकार सीमित होता है। जीवन के एक भाव या सवेदना को कहानी में

1. 'Drama is a copy of life, a mirror of custom, a reflection of truth.'

जिस प्रकार महत्व दिया जाता है, उसी प्रकार एकाँकी नाटक में भी। एक आलोचक ने लिखा है कि कहानी और एकाँकी नाटक दोनों कलाओं का चरम लक्ष्य इस एक सन्धि बिन्दु समान है कि क्षणिक अवकाश में हम अधिक-से अधिक आनन्द और मनोरजन प्राप्त कर सकें। वस्तुतः इस लक्ष्य बिन्दु पर कहानी और एकाँकी नाटक-कला में कथा-वस्तु, पात्र और संवाद आदि तमाम तत्वों के होते हुए दोनों कला वस्तुएँ अपने रूप विधान में भिन्न हैं। एकाँकी दृश्य काव्य के अन्तर्गत आता है। कहानी श्रव्य काव्य के अन्तर्गत एकाँकी से आनन्द और मनोरजन के लिए उन समस्त शिष्टाचारों को पूरा करना होगा जो एक सम्पूर्ण नाटक से आनन्द लेने की दिशा में करना होता है। अर्थात् इस कला का सम्पूर्ण प्रभाव और इसकी स्वयं की सम्पूर्णता रगमच की समस्त आवश्यकताओं की अपेक्षा करता है। इसमें से किसी भी अंग के अभाव से एकाँकी नाटक की आत्मा मारी जाती है और इसमें सम्पूर्ण प्रभाव की सृष्टि नहीं हो सकती। लेकिन कहानी-कला इन समस्त मान्यताओं से निरपेक्ष और स्वतंत्र है। यह प्रत्येक रूप और दिशाओं से सर्वजन सुलभ है। इसमें एकाँकी नाटक की भाँति किसी की बाह्य स्थिति का प्रतिबन्ध नहीं है, परन्तु मूल तत्वों की दिशा में एकाँकी नाटक कहानी-कला के बिल्कुल समीप है। दोनों की तत्त्वगत मान्यताओं में पूर्ण समानता है। दोनों कलाएँ एक ही संवेदना के धरातल से चलती हैं। दोनों ही कथा-वस्तुओं में एक भाव और उस भाव से सम्बन्धित अनेक अनुभूतियाँ उसमें घनीभूत रहती हैं। ये अनुभूतियाँ घटना और पात्रों द्वारा व्यक्त होती रहती हैं। लेकिन एकाँकी कला में अपेक्षाकृत घटना से अधिक शक्तिशाली पात्र होते हैं। क्योंकि पात्रों के ही माध्यम से उनकी गति-शीलता, कार्य-व्यापार से नाटक की घटनाएँ और घटनाओं से सम्बद्ध सारी अनुभूतियाँ व्यजित होती हैं। सम्भाषण एकाँकी कला का मूल तत्व है। इसी से एकाँकी की संवेदना और उसकी सारी गति निर्धारित होती है। कहानी-कला में एकाँकी के वे सारे तत्व तो होते ही हैं, इनके अतिरिक्त इस कला में वर्णन, विवेचन और चित्रण के अन्य अधिकार प्राप्त हैं। एकाँकी कला अपनी शिल्पगत मान्यताओं में सीमित होकर अपने चरम-लक्ष्य तक पहुँचती है। कहानी-कला उसी धरातल से पूर्ण स्वतंत्र और अधिक-से-अधिक शिल्पगत अधिकारों के साथ अपने चरम उत्कर्ष पर पहुँचती है। अतएव कहानी-कला में एकाँकी कला की अपेक्षा पूर्ण सुगमता और सरलता के साथ एकान्त प्रभाव, मनोरजन और आनन्द प्रस्तुत करने की क्षमता अधिक है। आधुनिक कहानी-कला और एकाँकी-कला उत्तरोत्तर एक दूसरे के समीप होती जा रही है। इसका सबसे बड़ा कारण यह है कि रगमच और अभिनय के अभाव से कहानी की भाँति एकाँकी भी पढ़ने के लिए अधिक लिखे जा रहे हैं।

कहानी की भाँति एकाँकी भी मुख्यतः पश्चिम की देन है, क्योंकि संस्कृत आचार्यों ने उनका कहीं उल्लेख नहीं किया है। फिर भी इतना तो कहा ही जा सकता

है कि एकांकी नाटको के माध्यम से जीवन के किसी एक पक्ष, घटना, चरित्र, कार्य या भाव को कलात्मक रूप से इस प्रकार प्रस्तुत किया जाता है कि वे सामाजिको के मन में सहज ही घर कर जाते हैं और उन पर अपनी तीव्रानुभूति की प्रतिक्रिया छोड़ जाते हैं। एकांकी नाटक में आकार की सीमाएँ होती हैं। नाटक के समान होते हुए भी वे सीमित हैं, उनका एक प्रकार का लघुतम रूप है। इसमें केवल एक ही अंक होता है। कहानी में भी लगभग इन्हीं तत्वों का समावेश करने का यथासंभव प्रयत्न किया जाता है। एकांकी नाटक में भी कहानी की भाँति अधिकांशतः केवल एक आधिकारिक कथावस्तु होती है। इसमें दुरुहता या जटिलता का समावेश करने का प्रयत्न नहीं होता और प्रयास यही किया जाता है कि कथा का विकास सरल किन्तु तीव्र रूप में हो। कहानी के अनुरूप इसमें भी प्रासंगिक कथा का यथासंभव बहिष्कार करने का प्रयत्न होता है। केवल एक ही घटना मुख्य होती है, जो अनेक सहायक घटनाओं की सहायता से अन्तिम परिणति की दिशा में तीव्रतर रूप में गतिशील होती है। स्पष्ट है कि सीमा की सीमितता के कारण इसमें अधिक पात्रों का समावेश नहीं हो सकता, अतः कम-से-कम पात्रों को लेकर कथा का निर्वाह करने का प्रयत्न किया जाता है। कहानी की भाँति एकांकी में भी प्रायः मुख्य पात्र ही रखे जाते हैं, जिनका कथावस्तु से घनिष्ठ सम्बन्ध होता है। गौण पात्र या तो होते ही नहीं और अगर होते भी हैं, तो उनका मुख्य कथावस्तु में महत्वपूर्ण स्थान होता है और मुख्य पात्रों से उनका घनिष्ठ सम्बन्ध होता है। पात्र किसी भी वर्ग से हो सकते हैं, पर एकांकी और कहानी दोनों में उनका चरित्र-चित्रण यथार्थवादी ढंग से ही होता है। दोनों का लक्ष्य विषय का एकत्व और समष्टि प्रभाव प्रतिपादित करना होता है। जिस प्रकार कहानीकार का उद्देश्य होता है कि जिस विषय को वह उठाए, उसे इस प्रकार प्रस्तुत करे कि अन्त में कहानी पाठको के मन और मस्तिष्क पर तीखा और अमिट प्रभाव छोड़ जाए, इसी भाँति एकांकीकार का उद्देश्य भी अपने एकांकी के अन्त को अधिक-से-अधिक प्रभावशाली बनाकर पाठको के हृदय-स्थल को भ्रकभोर देना होता है।

एकांकी नाटको का सम्बन्ध मुख्यतया जीवन के यथार्थ से होता है, कहानियों का सम्बन्ध भी मुख्यतया जीवन से ही होता है। दोनों ही सामाजिक परिवेश से सूत्रों को लेकर प्राण ग्रहण करते हैं। एकांकी का मुख्य लक्ष्य एकोन्मुखता को सुरक्षित रखना होता है, कहानी का भी सर्वप्रमुख उद्देश्य यही होता है। डॉ॰ लक्ष्मीसागर वाष्ण्य ने ठीक ही लिखा है कि जीवन के केवल किसी एक कोने में भाँकने, उत्सुकता और कुतूहल, प्रभाव की अन्विष्टि, सक्षिप्ति, स्वाभाविक तथा व्यावहारिक कथोपकथन, घटनाओं की नाटकीयता, चरम सीमा आदि की दृष्टि से कहानी एकांकी नाटक के बहुत समीप है। इतना अवश्य कहा जा सकता है कि कहानी में दृश्य परिवर्तन एकांकी

की अपेक्षा अधिक सम्भव है। कहानी में पात्र ग्राह्य-विश्लेषण कर सकता है। एकाकी में यह सम्भव नहीं, क्योंकि वह कार्य-प्रधान होना चाहिए। घटना, कथोपकथन, मार्मिक दृश्यों का चित्रण, घटनाओं और कथोपकथन द्वारा चरित्र चित्रण, चरम सीमा आदि की दृष्टि से कहानी और एकाकी नाटक में समानता है।

**कहानी और निबंध**

पहले कहानी और निबंध में कोई विशेष समानता नहीं सिद्ध की जा सकती थी। कहानियों में आग्रह सरसता एवं सहजता की ओर होता है, पर निबंधों में विचारात्मकता और बौद्धिकता को। यो आज की नई कहानी भी अधिक बौद्धिक और विचार प्रधान होती है, इस दृष्टि से कहानी और निबंध में अधिक सामीप्य आया है। निबंध शब्द हिन्दी में संस्कृत से ग्रहण किया गया है। निबंध गद्य का अन्यतम बौद्धिक रूप-विधान है, जिसमें पूर्ण स्वच्छन्दता सम्बद्धता एवं प्रवाह के साथ सुगठित शैली में किसी विषय का प्रतिपादन किया जाता है तथा जिस पर लेखक के व्यक्तित्व की अमिट छाप रहती है। एक सुविज्ञ के अनुसार निबंध उस गद्य को कहते हैं, जिसमें एक सीमित आकार के भीतर किसी विषय का वर्णन या प्रतिपादन एक विशेष निजीपन, स्वच्छन्दता, सौष्ठव और सजीवता तथा आवश्यक सगति और सम्बद्धता के साथ किया गया हो। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के अनुसार आधुनिक पश्चात्य लेखकों के अनुसार निबंध उसी को कहना चाहिए, जिसमें व्यक्तित्व अर्थात् व्यक्तिगत विशेषता हो। बात तो ठीक है, यदि ठीक तरह से समझी जाय। व्यक्तिगत विशेषता का यह अभिप्राय नहीं कि उसके प्रदर्शन के लिए विचारों की श्रृंखला रखी ही न जाय या जानबूझ कर जगह-जगह से तोड़ दी जाय। भावों की विचित्रता दिखाने के लिए ऐसी अर्थ योजना की जाए, जो उसकी अनुभूति का प्रकृति या लोक सामान्य स्वरूप से कोई सम्बन्ध ही न रखे। निबन्ध लेखक अपने मन की प्रवृत्ति के अनुसार स्वच्छन्द गति से इधर-उधर छूटी हुई सूत्र-शाखाओं पर विचरता हुआ चलता है। यही उसकी अर्थ सम्बन्धी व्यक्तिगत विशेषता है। डॉ० लक्ष्मीसागर वाष्णीय के अनुसार निबन्ध से तात्पर्य सच्चे साहित्यिक निबन्धों से है, जिसमें लेखक अपने आपको प्रकट करता है, विषय को नहीं। विषय तो बहाना मात्र होता है। निबंधकार समाज का भाष्यकार और आलोचक भी होता है, इसलिए सामाजिक परिस्थितियों का जैसा सीधा और स्पष्ट प्रभाव निबंधों पर दिखाई पड़ता है, वैसा अन्य साहित्यिक रूपों पर नहीं। निबंधकार बाह्य जगत् से प्राप्त अपनी सवेदनाओं को शीघ्र ही कम-से-कम परिवर्तित रूप में यथासम्भव अन्य साहित्यिक रूपों की अपेक्षा अधिक स्पष्टता से अपनी रचनाओं द्वारा प्रस्तुत करता है। उसका और पाठक का इतना सीधा सम्बन्ध होता है कि शैलीगत साज-सज्जा और कलात्मकता प्रदर्शित करने का उसे अधिक अवसर नहीं मिलता। अवश्य ही यह बात नैसर्गिक निबन्ध लेखक के लिए कही जा

सकती है।' एक विद्वान् ने निबन्ध को गति की प्रतिकृति' स्वीकारा है। एक अन्य विचारक ने निबन्ध को गद्य का असंगठित एवं अव्यवस्थित रूप स्वीकारा है।<sup>१</sup> मन की उच्छृंखल स्थिति की निबन्ध-साहित्यिक अभिव्यक्ति करता है। एक जानकार ने निबन्ध को ऐसी रचना-शैली के रूप में स्वीकारा है, जिसमें पाठको को श्रोता समझकर निबन्धकार वार्तालाप करता है।<sup>२</sup> एक अन्य विचारक के अनुसार निबन्ध किसी विषय का संक्षिप्त विश्लेषण ही नहीं होता, बल्कि विषय से सम्बन्धित क्षणों में लेखक के मानसिक भावों का प्रकाश में भी—उसमें पाते हैं। वैयक्तिकता इसकी सर्वप्रमुख विशेषता होती है।<sup>३</sup> इन सभी परिभाषाओं पर विचार करने के उपरान्त कहा जा सकता है कि निबन्ध में लेखक के व्यक्तित्व का प्रकाशन होता है। लेखक अपने वैयक्तिक भावों का चित्रण करता है, जिसमें उसे पूर्ण स्वच्छन्दता होती है। निबन्ध का (Subjective) होना आवश्यक होता है। निबन्ध के लिए सुगठित शैली, स्पष्ट विचार-प्रवाह, गम्भीर बौद्धिक चेतना एवं विषय वस्तु का पूर्ण ज्ञान आवश्यक होता है।

यदि इस दृष्टि से कहानी को देखे, तो हमें पर्याप्त वैषम्य दिखाई पड़ेगा। कहानी में गम्भीर बौद्धिक चेतना को सरसता एवं सहजता के शिल्प में ढालना पड़ता है। कहानी में लेखक का व्यक्तित्व इतना स्पष्ट नहीं हो पाता, जितना सामाजिक यथार्थ। यह सत्य है कि उस यथार्थ की व्याख्या-विश्लेषण एवं चित्रण वह अपनी

१. "The essays as a literary form resembles the lyric in so far as it is moulded by some central mood, whimsical serious or satirical. Give the mood and the essay from the first sentence to the last, grows around it is the cocoon grows around the silk worm"

—एलेक्जेंडर स्मिथ · ऑन द राईटिंग ऑव ऐसे नामक लेख में

२. "A loose sally of mind, an irregular merged piece, not a regular and orderly performance"

—डॉ० जॉनसन

३. "It is an intimate confessional style of composition where the writer takes the reader in to confidence and talks as if to any one listener, talks to about things after essentially trivial and yet making them for the moment interesting by the charm of speakers manner"

—डब्ल्यू० एल० फैलप्स

४. "The essay proper or literary essay is not merely short analysis of a subject, nor a mere epitome, but rather a picture of wandering minds affected for the moment by the subject with which he is dealing its most distinctive feature is the egoistical element"

—हॉलबर्क एवं हिल

भावधारा के अनुरूप ही करता है, पर निबन्ध की भाँति कहानीकार का लक्ष्य अपने व्यक्तित्व का प्रकाशन नहीं होता, वरन् जीवन और समाज को सशक्त अभिव्यक्ति देना। निबन्धों में पात्र, कथोपकथन, घटनाएँ आदि नहीं होते, मात्र विचार ही विचार होते हैं और उनका शुष्क एवं बौद्धिक प्रस्तुतीकरण होता है। इसके विपरीत कहानी का सगुफन ही इस प्रकार होता है कि उसका लक्ष्य चरम उत्कर्ष पर पहुँचते-पहुँचते प्रभावशाली एवं नाटकीय ढंग से अभिव्यक्त हो सके। कहानी में चरम उत्कर्ष को अधिक-से-अधिक रोचक एवं नाटकीय बनाने के लिए कहानीकार निरन्तर प्रयत्नशील होता है, जबकि निबन्ध में न कोई चरम उत्कर्ष होता है और न इस प्रकार की कोई प्रयत्नशीलता ही। एक आलोचक ने ठीक ही लिखा है कि किसी विषय अथवा समस्या को लेकर उस पर अपनी ओर चिन्तन, व्याख्या और विश्लेषण करने की व्याख्या को निबन्ध कहते हैं। इसमें एक भाव अथवा एक ही समस्या मुख्य होती है और उस पर व्यक्तिगत विचार प्रस्तुत करना निबन्ध कला की शोभा है। इस तरह निबन्ध कला व्यक्तित्व प्रधान होती है। यह तत्व वस्तुतः कहानी के तत्व के समान है। अर्थात् निबन्ध और कहानी का भाव-पक्ष प्रायः समान होता है। लेकिन उसका प्रतिपादन और उसकी कलात्मक अभिव्यक्ति दोनों कलाओं में विभिन्न रूप से होती है। कहानी-कला उस भाव अथवा समस्या के चित्रण विश्लेषण के लिए उसके अनुरूप एक कथा-वस्तु ढूँढ़ेगी और उसे आकर्षण इतिवृत्ति में बाँधेगी। पात्रों और घटनाओं के माध्यम से उसमें आश्चर्यजनक सजीवता और गति पैदा होती है। कौतूहल जिज्ञासा वृत्ति से समूचे कहानी के कार्य-व्यापार में आकर्षण उपस्थित होता है और अन्त में कहानी अपने सामूहिक प्रभाव के साथ लक्ष्य के चरम उत्कर्ष पर पहुँच जाती है। इस प्रकार हमें सजीव और व्यावहारिक रूप से उदाहरण सहित किसी भी विषय और समस्या का हल, उस पर कलाकार का दृष्टिकोण ज्ञात हो जाता है। निबन्ध में इन कलागत तत्वों का अभाव रहता है इसमें केवल विषय समस्या से सम्बन्धित बौद्धिक विश्लेषण सूखे ज्ञान, तर्क और व्याख्या के अंश होते हैं। इसके विपरीत डॉ० लक्ष्मीसागर वाष्णीय की धारणा है कि कल्पना, आदि-अन, सक्षिप्ति, प्रभाव, स्वाभाविकता आदि की दृष्टि से कहानी और निबन्ध में समानता है। किन्तु निबन्धकार कुछ-कुछ विचारात्मकता की ओर झुका रहता है। वास्तव में कहानी और निबन्ध में बहुत थोड़ी सी समानता के अतिरिक्त और कोई समानता नहीं है। दोनों की दिशाएँ भिन्न-भिन्न हैं, दोनों की जातीय विशेषताएँ भिन्न हैं और दोनों में रूपगत समानताएँ भी कुछ विशेष नहीं हैं। दोनों की शैलियों में भी बहुत वैषम्य है।

कहानी और कविता

कहानी में पाठकों के आकर्षण का प्रमुख केन्द्र घटनाओं का सगुफन और चरमोत्कर्ष होते हैं, जबकि कविता भावों के प्रति अधिक आग्रहशील होती है।



कविता का आनन्द उठाने के लिए मानसिक परिष्कार की आवश्यकता होती है, कहानी के लिए इस प्रकार की कोई बाध्यता नहीं होती। कहानी और कविता के शिल्प में भी यथेष्ट अन्तर होता है। कविता में रचना-विधान, भाव-विधान, छन्दो अलंकारों आदि का विधान कुछ दुसरे एव जटिल होता है जबकि कहानी का शिल्प इतना जटिल नहीं होता। कविता कल्पनाशील होती है, इसीलिए जीवन से पलायन होती है, कहानी जीवन के यथार्थ की प्रतिच्छाया होती है अतः वहाँ पलायन का प्रश्न ही नहीं खड़ा होता साहित्य में काव्य का अन्यतम महत्व है। संस्कृत आचार्यों ने तो काव्य को इतना महत्व प्रदान किया कि काव्य एव साहित्य को यथार्थवाची शब्द स्वीकार लिया है। उन्होंने वस्तुतः काव्य एव साहित्य में कोई मूलभूत अन्तर नहीं माना है। इसीलिए जो परिभाषा उन्होंने काव्य की दी है, वही साहित्य का भी। इन आचार्यों में राजशेखर, मुकुलभट्ट और मल्लिकार्जुन आदि प्रमुख हैं। डॉ० श्यामसुन्दर दास के अनुसार भिन्न-भिन्न काव्य कृतियों का समष्टि संग्रह ही साहित्य है। इसी विचार से संग्रह रूप में जो साहित्य है। मूलरूप में वही काव्य है। किसी देश विशेष में किसी काल विशेष में अनेक काव्य ग्रन्थ लिखे जाते हैं वे ही उस देश के उस काल के साहित्य कहलाते हैं। साहित्य और काव्य में केवल व्यवहारिक भेद मानना चाहिए। स्पष्ट है काव्य साहित्य का व्यष्टि रूप है। इसे और भी स्पष्ट रूप में कहना चाहे तो कह सकते हैं कि काव्य साहित्य का व्यापकतम रूप है। किसी देश में काव्य-कृतियों का निर्माण होता रहता है और-यही सृजन प्रक्रिया अपने संग्रहीत रूप में आगे चलकर साहित्य का रूप धारण कर लेती है। यह काव्य सृजन कभी गद्य रूप में होता है तो कभी पद्य रूप में। यह लेखनीय माध्यम का स्वरूप है। काव्य का स्वरूप अत्यन्त ही विस्तृत होता है, जब कि कहानी का रूप संक्षिप्त होता है। काव्य में श्रव्य काव्य एव दृश्य-काव्य दोनों का ही समावेश हो जाता है, कहानी में ऐसा नहीं होता। समझा जाता रहा है कि काव्य और साहित्य समानार्थी हैं। काव्य ग्रन्थों का प्रणयन ही साहित्य सृजन का प्रारम्भिक स्वरूप है। प्रायः अवश्य काव्य को अपने-अपने अर्थों में तोड़ मरोड़ कर उसके महत्व को न्यून करने की चेष्टा की जाती है, पर उसे दुराग्रह के अतिरिक्त कुछ और नहीं कहा जा सकता। अब प्रश्न उठता है कि काव्य का स्वरूप क्या है? अर्थात् काव्य की परिभाषा क्या हो? श्रीमद्-भागवतगीता में कहा गया है।

अनुद्वेगकर वाक्य सत्य प्रियहित चयत् ।

स्वाध्याभ्यसन चैव वाङ्मय तप उच्यते ।

• —गीता १७-१५

अर्थात् काव्य अनुद्वेगपूर्ण होता है, एवं उसमें सत्य, शिवम् एव सुन्दरम् की भावना का समावेश होता है। भामह ने काव्य को शब्दार्थसहितोकाव्यम् कहा है।

भरतमुनि ने नाट्यशास्त्र में काव्य के सम्बन्ध में कहा है ।

मृदुललित पदाढ्य गूढशब्दार्थहीन,  
जनपदसुखबोध्य मुक्तिमभृत्योज्यम् ।  
बहुकृतरसमार्गं सन्धिसन्धामयुक्त,  
स भवति शुभकाव्यं नाटकपेक्षकाणाम् ॥

अर्थात् काव्य मृदु एवं ललित पदों से मुक्त होता है । गूढ एवं दुरूह शब्द एवं अर्थ का इसमें समावेश नहीं होता है । काव्य सबके लिए आनन्ददायक होता है । वह रस की ऐसी अविकल धारा का प्रवाह करता है, जिसका नृत्य में सफलतापूर्वक प्रयोग होता है तथा वह सन्धियों के सन्धान से पूर्ण होता है । जिस काव्य में इन सभी विशेषताओं का समावेश होता है, उसे ही श्रेष्ठ काव्य की सजा से विभूषित किया जा सकता है । काव्य के इस स्पष्टीकरण से कहानी के साथ उसके सम्बन्धों को स्पष्टतया समझा जा सकता है । दोनों में जातिगत एवं रूपगत समानताएँ कुछ विशेष नहीं प्राप्त होती हैं । कहानी गद्य विद्या है, जबकि कविता पद्य-बद्ध रचना है । कविता भाव जगत की उन सचित अनुभूतियों का मूर्त रूप है, जिनकी अभिव्यक्ति में कल्पना प्रमुख भाग लेती है । कहानी जीवन के किसी विशिष्ट सत्य के प्रकाशन के उद्देश्य से लिखी जाती है, इसलिए उसमें कविता की अपेक्षा चिन्तन और मनन का अंश प्रधान रहता है । कविता केवल भाव या दृश्य चित्रण पर जीवित रह सकती है कहानी नहीं । कहानी का भावात्मक अंश कविता ही है । पर कविता में सम्भाव्य सत्य की प्रधानता रहती है और कहानी में सामान्य दैनिक जीवन की सजीव सत्यता । कविता मुक्तक काव्य है । अतः घटनाओं की असम्बद्धता का प्रश्न ही नहीं उठता । किन्तु कहानी को सगठित रूप में एक निश्चित परिणाम पर पहुँचना चाहिए । कल्पना भाव और बुद्धितत्त्व से समन्वित होने पर भी कविता में बुद्धि तत्त्व कहानी की अपेक्षा कम ही होता है । आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने ठीक ही लिखा है कि कविता और कहानी का अन्तर स्पष्ट है । कविता सुनने वाला किसी भाव में मग्न रहता है और कभी-कभी बार-बार एक ही पद्य सुनना चाहता है । पर कहानी सुनने वाला अंग्रे की घटना जानने के लिए आकुल रहता है । कविता सुनने वाला कहता है 'जरा फिर तो कहिए' कहानी सुनने वाला कहता है 'हाँ, तब क्या हुआ ?' इस 'जरा फिर तो कहिए' और 'हाँ, तब क्या हुआ' से ही कविता और कहानी का सारा अन्तर स्पष्ट हो जाता है । साथ ही हमें यह नहीं भूलना चाहिए कि कहानी में घटना की और विशेष ध्यान दिया जाता है, रमणीयता की और अपेक्षाकृत कम बहुत सी कहानियाँ ऐसे देखने में आई हैं । जिनके विशेष स्थलों को हम पढ़ तो जाते हैं, लेकिन उनके मन को तृप्ति नहीं मिलती । अन्तर केवल इतना ही है कि जहाँ कहानी में कौतूहलवृत्ति की प्रधानता रहती है, वहाँ कविता में रमणवृत्ति का

ध्यान रखा जाता है। कहानी में रमणवृत्ति गौण रहती है।

कविता में रस का साधारणीकरण होता है और यह उसकी प्रमुख विशेषता होती है। कहानी में सहजता तथा सरसता रखने की भरसक चेष्टा की जाती है<sup>१</sup> पर आज की नई कहानी में रस का साधारणीकरण जैसी कोई बात सोची जा सकती—इस दृष्टि से स्थिति में बहुत परिवर्तन हो गया है। प्रेमचन्द काल में कहानियों में भी एक विशेष प्रकार का रसोद्रेक आवश्यक समझा जाता था, पर आज की नई कहानी इस सीमा से आगे बढ़ आई है और इसे अनिवार्य नहीं समझती कहानी में चरमोत्कर्ष होता है, नाटकीयता होती है, पर कविता में न तो चरमोत्कर्ष होता है और न नाटकीयता की ही कोई विशेष आवश्यकता समझी जाती है।

कहानी और खण्ड-काव्य

कहानी और कविता में जितनी असमानता है, कहानी और खण्डकाव्य में इतनी ही समानता है। खण्डकाव्य में भी कहानी की भाँति किन्हीं संवेदनाओं पर बल दिया जाता है, कुछ पात्रों को लेकर एक कथावस्तु का निर्माण होता है, जिसमें कुछ घटनाएँ और स्थितियाँ होती हैं और उनमें कहानी की ही भाँति परस्पर सगुफन इस प्रकार करने की चेष्टा की जाती है कि प्रभावित (unity of impression) बनी रही खण्ड-काव्य में भी एक प्रकार का चरम उत्कर्ष होता है। ठीक कहानियों की भाँति और कौतूहलता तथा प्रवाह को बनाए रखने की प्रयत्नशीलता होती है, पर प्रधानतः शैलियों को लेकर कहानी और खण्ड-काव्य में विभिन्नता भी लक्षित होती है। खण्ड-काव्य में उपन्यास या महाकाव्य की भाँति जीवन के विस्तृत पक्षों का चित्रण नहीं होता और न उसका परिवेश ही उतना व्यापक होता है। साहित्य दर्पण काव्य में लिखा है; 'खण्ड-काव्य' भवेत्काव्यस्यैकदेशातुसारि च अर्थात् देश की किसी प्रधान घटना का खण्ड-काव्य में चित्रित होता है। आचार्य विश्वनाथ के अनुसार तन्तु घटना प्राधान्यात् खण्ड-काव्यमिति स्मृतम् अर्थात् खण्ड काव्य किसी घटना विशेष को लेकर लिखा जाता है। खण्ड-काव्य में इस प्रकार एक ही घटना की प्रधानता रहती है और मानव जीवन के किसी एक पक्ष का चित्रण होता है।

- 1 "The story-teller has found a warm welcome and an eager audience in all ages and all countries Young and old the cultured and the illiterate—every one succumbs to the spell which the story-teller casts upon us The craving for a story is ingrained in us It is in consequence of this that the story-telling tradition has suffered no break at any time and flourishes alike in the East and West ?"

—आर० के० लागू . इन्ट्रोडक्शन टू मॉडर्न फ़ॉर्म ईस्ट एण्ड वेस्ट

यह महाकाव्य का सीमित रूप होता है। महाकाव्य के जिन लक्षणों को अनिवार्य समझा जाता है, खण्ड काव्य में वे अत्यन्त सीमित रूप में स्वीकार किए जाते हैं। खण्ड काव्य में रस सम्बन्धी कोई अनिवार्य नियम नहीं है। उसमें किसी भी एक रस का परिपाक प्रधान रूप से ही दिखाया जा सकता है। खण्ड-काव्य के लिए यह आवश्यक नहीं है कि वे सर्गबद्ध ही हों। वे सर्गबद्ध हो भी सकते हैं, नहीं भी। छन्द योजना सम्बन्धी अनिवार्यता खण्ड-काव्य में नहीं है। यह आवश्यक नहीं है कि प्रत्येक सर्ग के अन्त में छन्दों में परिवर्तन हो ही जाए। खण्ड-काव्य में एक प्रभावान्विति (unity of impression) होती है।

खण्ड काव्य की इन प्रमुख प्रवृत्तियों की कहानी की प्रवृत्तियों से परस्पर तुलना की जाए, तो साम्य और वैषम्य अधिक स्पष्ट हो जाता है। खण्ड-काव्य पद्य बद्ध रचना होती है, जबकि कहानी गद्य की विधा है। खण्ड-काव्य में रस-छन्द अलंकार पिंगल आदि का होना अनिवार्य होता है, जबकि कहानी का शिल्प इससे नितान्त भिन्न होता है। खण्ड-काव्य में भावना और कल्पना को ही अधिक प्रश्रय दिया जाता है, जबकि कहानी जीवन के यथार्थ को लेकर चलती है। इन वैषम्यों के अतिरिक्त कहानी और खण्ड-काव्य में कुछ साम्य भी है, जिनमें से कुछ की चर्चा ऊपर की गई है। खण्ड काव्य के समान ही कहानी में भी किसी एक घटना या संवेदना पर बल दिया जाता है और दोनों में ही प्रभाव की अन्विति (unity of impression) का होना अनिवार्य समझा जाता है।

### कहानी और रेखाचित्र

रेखाचित्र किसी चित्रकार की तालिका द्वारा खींचे गए चित्र के समान होता है। जिसमें किसी अनुभूति के माध्यम से रेखाओं के जाल में अन्तर्हित मार्मिक सजीवता लिए हुए एक शब्द चित्र अंकित किया जाता है। रेखाचित्र किसी वस्तु, व्यक्ति, या घटना का चित्राकन है। भावमय रूपविधान है, जिसमें व्यंग्य अनुभूति एवं शाब्दिक चित्रों की प्रधानता रहती है। रेखाचित्र में एक-एक शब्द का अपना महत्व होता है। कोई शब्द इसमें निरर्थक नहीं होता वे सभी समर्थ, प्राणवान एवं अनूठे अर्थों की मार्मिक अभिव्यक्ति करने वाले होते हैं। रेखाचित्र लिखने के लिए कलाकार की सूक्ष्म अंतर्दृष्टि हृदय का संवेदनशील एवं भाव-प्रवण होना अत्यन्त आवश्यक होता है। किसी व्यक्ति का रेखाचित्र सफल कलात्मक ढंग से लेखक ज्यों-का-त्यों इस प्रकार खींच देता है कि पढ़ते समय ऐसा प्रतीत होता है कि मानो वह व्यक्ति हमारे नेत्रों के सम्मुख खड़ा है। इसमें लेखक के शिल्प का बड़ा महत्व होता है। वह प्रकृति की जड़ अथवा चेतन किसी भी वस्तु को अपने शब्द-शिल्प से सजीव कर देता है। जिस आदमी को जीवन के विविध अनुभव प्राप्त नहीं हुए, जिसने आँख खोलकर

दुनिया को नहीं देखा, जिसे कभी जीवन-संग्राम में जूझने का अवसर नहीं मिला। जो ससार के भले-बुरे आदमियों के ससर्ग में नहीं आया, मनोवैज्ञानिक घात-प्रतिघातों का जिसने अध्ययन नहीं किया और जिसने एकान्त में बैठकर जितनी भी भिन्न-भिन्न प्रश्नों पर विचार नहीं किया, भला वह क्या सजीव और यथार्थ चित्रण कर सकता है। रेखाचित्र कला की चरम अभिव्यक्ति है।

कहानी और रेखाचित्र में बहुत कुछ अंशों तक समानता है। बहुधा आज की नई कहानी भी रेखाचित्र ही बन जाती है। एक प्रकार से रेखाचित्र कहानी शिल्प का सहायक बनकर ही आता है और रेखाचित्रों के शिल्प से कहानीकार प्रायः सहायता लेते हैं। रेखाचित्रों की ही भाँति कहानी को भी सवेदनशील होना पड़ता है। और सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक चित्रण को लेकर गतिशील होना पड़ता है। कथावस्तु की पूर्ति, चरित्राकन एवं अनुकूल वातावरण के निर्माण में रेखाचित्र की बहुत सी विशेषताओं का समाहार हो जाता है।

इन अनेक साहित्य रूपों से तुलना करके कहानी विधा का महत्त्व सिद्ध किया जा सकता है। वह आधुनिक गद्य विकास की सभी भाषाओं में अनन्यतम देन है और जिसके लिए उच्चकोटि के कलात्मक कौशल की आवश्यकता होती है। एक आलोचक के अनुसार<sup>1</sup> पुराने लेखक उन सिद्धान्तों से पूर्णतया अपरिचित थे, जो कहानी कला के रूप को नियंत्रित करते हैं।<sup>1</sup> उसने अपना कार्य अपार सफलता एवं दक्षता के साथ सम्पन्न किया होता, किन्तु वह नितान्त रूप से असफल रहा क्योंकि उसने उसके कारण रूप की उपेक्षा करके दायित्वहीन ढंग से दिशोन्मुख होने की चेष्टा की थी। कहानियों में जिस मनोरंजक सामग्री एवं नित्य-प्रति के जीवन की जिन समस्याओं का वर्णन रहता है, उसे पढ़ कर हम उल्लसित होते हैं, इनसे भी अधिक हम उस ज्ञान तथा सत्य से परिचित होने के लिए उन्हें पढ़ते हैं जिनका वे वाहक

1 "In a word, the old writer was entirely unconscious of the principles which control the short story form. He might have accomplished his work with superb success, but he did it without worrying about the formal, technical side of his art. We enjoy these old stories for their delightful subject-matter, the quips and quirks, which flash through them and best of all, for the teaching of knowledge and experience which is enshrined in them. The modern story-teller is conscious of his art to his finger-tips. He deliberately plans certain emotional, intellectual and humorous effects and strains every nerve to attain them."

—आर० के० लागू इन्ट्रोडक्शन टू माडर्न स्टोरीज़ फॉर ई०ऽ एण्ड वेस्ट

होती हैं। आधुनिक कहानीकार कहानी शिल्प को सर्वाधिक महत्व प्रदान करता है और अपनी सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि तथा पूर्ण सावधानी के साथ भावुकता, बौद्धिक एवं हास्य-व्यंग्य अंशों को कुशलतापूर्वक सन्तुष्ट करके उस कला का निर्वाह करता है। कहानी आज के युग में उपन्यासों से भी अधिक लोकप्रिय होती जा रही है। इसका प्रमाण हिन्दी में ही अनेक कवियों के कहानियों के क्षेत्र में आगमन से दिया जा सकता है। आज की नई कहानी भी सर्वाधिक लोकप्रिय एवं अन्य साहित्यिक विधाओं की तुलना में अपार सफलता इस महत्वपूर्ण तथ्य की ओर संकेत करती है कि कहानी आगत की कितनी सम्भावनाओं को लेकर गतिशील हो रही है।

## कहानी-शिल्प और प्रकार

### शिल्प का स्वरूप

कहानी लिखने के लिए कहानीकार को कहीं भटकना नहीं पड़ता। वह जो जीवन जीता है। उसी से कहानियों की प्रेरणा भी लेता है। उस जीवन से किसी सवेदनशील घटना को चुन लेता है और इसे शब्दों में अत्यन्त सूक्ष्मता एवं कुशलता से बाँधने का प्रयत्न करता है। इसके लिए अनेक उपकरण जुटाने पड़ते हैं जिनका एक प्रकार से कहानी शिल्प में समाहार हो जाता है। ये विभिन्न उपकरण ही वस्तुतः कहानी के तत्व होते हैं, जिनसे मिलकर एक कहानी की रचना होती है। यहाँ यह स्मरण रखना चाहिए कि कहानीकार कहानी लिखते समय इन तत्वों का पहले गहन अध्ययन कर फिर कहानी लिखने की दिशा में अग्रसर नहीं होता, वरन् श्रेष्ठ कहानी में ये सभी तत्व तो सयमेव आ जाते हैं और कहानी-शिल्प का स्वरूप निर्धारित हो जाता है। कहानियाँ मानव जीवन से असम्पृक्त होकर नहीं जीती। कहानी जीवन के यथार्थ की प्रतिच्छाया होती है अतः उसके सम्बन्ध में कोई निश्चित नियम बना लेना अत्यन्त कठिन होगा। वस्तुतः भाषा की प्रकृति ही ऐसी है कि मानव मन की अभिव्यक्ति सरलता से हो जाती है और वह किसी नियम की अपेक्षा नहीं करती, पर तब भी समीक्षा-शास्त्रियों ने कहानी लिखने के शिल्प का स्वरूप निश्चित कर दिया है, जो कमोवेश सभी कहानियों में आ जाता है। साधारणतया कथानक, कथोपकथन पात्र एवं चरित्र-चित्रण; देशकाल अथवा वातावरण; भाषा शैली एवं जीवन-दर्शन आदि कहानी शिल्प के प्रमुख तत्व स्वीकारे जाते हैं। पर यह आवश्यक नहीं है कि जब तक इन तत्वों का पूर्ण समावेश किसी कहानी में न किया जाय, तब तक उसे कहानी की सजा से अभिहित नहीं किया जा सकता। आज केवल कुछ चरित्रों को लेकर ही कहानी की रचना की जाती है। कुछ रेखाएँ या विचार मात्र ही कहानी का स्वरूप धारण कर लेती हैं। विचारोत्तेजक रेम्बलिंग या बिना कथानक के भी कहानी रची जाती है। मात्र वातावरण को ही फुलाकर कहानी का रूप देना आज लोकप्रिय है ही। इस प्रकार स्पष्ट है कि कहानी लिखने

मे कोई नियम विशेष बना कर कहानीकार को उन नियमों की परिधि में नहीं बाँधा जा सकता, फिर भी कहानियों में अधिकांशतः ऊपर गिनाए गए शिल्प-तत्वों का किन्हीं-न-किन्हीं रूपों में समावेश हो ही जाता है।

कहानीकार के शिल्प ज्ञान से भी अधिक महत्वपूर्ण होता है कि वह जीवन यथार्थ से परिचित हो। प्रश्न उठता है कि क्या इस बात के लिए कहानीकार अपने पास एक नोटबुक रखे? कुछ विद्वानों ने इसकी उपयोगिता सिद्ध की है<sup>१</sup> पर मैं समझता हूँ, आधुनिक युग में शायद ही कोई कहानीकार नोटबुक रखता है। कहानी लिखने के कई नियम बताए गए हैं<sup>२</sup>, पर नोटबुक रखने वाली बात कुछ बहुत उपयोगी नहीं प्रतीत होती। हालांकि प्रेमचन्द ने भी इसकी महत्ता स्वीकारते हुए एक स्थान पर लिखा है, 'लेखकों के लिये नोटबुक का रहना बहुत आवश्यक है। यद्यपि इन पंक्तियों के लेखक ने कभी नोट-बुक नहीं रखी, पर इसकी जरूरत को वह स्वीकार करता है। कोई नई चीज, कोई अनोखी सूरत, कोई सुरम्य दृश्य देखकर नोटबुक में दर्ज कर लेने से बड़ा काम निकलता है।'...यदि लेखक चाहता

1. "The student would do well, therefore, to keep a note-book in which he should jot down not only ideas on the theory of the short-story and impressions of stories which have especially interested him, but more particularly all the material he has on hand for original work names, traits, features, faces, characters, places suitable for story setting, interesting situations, incidents, anecdotes illustrative of character, bits speech that have dramatic force, ideas for the construction of ingenious plots, or ideas and impressions which will serve as central themes for stories"

—ई० एम० अलब्राइट : द शॉर्ट स्टोरी, (१९२०) पृष्ठ २४-२५

2. 'There are, so far as I know, three ways and three ways only of writing a story You may take a plot and fit characters to it, or you may take a character and choose incidents and situations to develop it, or lastly you must bear with me while I try to make this clear—(here he made a gesture with his hand as if he were trying to shape something and give it outline and form)—you may take a certain atmosphere, and get actions and persons to realise it. I will give you an example—"The Merry Men" There I began with the feeling of one of those Islands on the West Coast of Scotland, and I gradually developed the story to express the sentiment with which that coast affected me"

—ग्राहम बाल्फोर : लाइफ़ ऑफ़ स्टीवेन्सन (भाग दो) पृष्ठ १६६



है कि उसके दृश्य सजीव हो, उसके वर्णन स्वाभाविक हो, तो उसे अनिवार्यतः इससे काम लेना पड़ेगा।<sup>१</sup> यह ठीक है कि कहानीकार को अपनी सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि से उन चीजों की भी परख करनी पड़ती है, जो साधारणतः उपेक्षणीय समझे जाते हैं। उसकी दृष्टि वास्तव में सूर्य की रश्मियों की भाँति होती है, जो वहाँ भी पहुँचती है, जहाँ कवि भी पहुँचने में समर्थ नहीं होता। अपने चारों ओर के लोग, समाज उनकी परिस्थितियाँ, समस्याएँ, विशेषताएँ अथवा विकृतियाँ यदि उसका ध्यान आकर्षित नहीं कर पाती, तो वह लेखक दायित्वहीन ढंग से पलायनवादी बन जाता है। महान लेखक जीवन-सघर्षों से तप कर ही बनते हैं और उन्हीं सघर्षों के यथार्थ को अपनी कहानियों में मुखरित करता है।

कहानी के लिए कल्पना, प्रेम, सौन्दर्य, हास्य-व्यंग्य आदि का भी विधान करने का प्रयत्न किया जाता है, पर ऐसी बाध्यताएँ अर्थहीन होती हैं। कहानीकार किसी एक घटना से कुछ प्रभाव ग्रहण करता है और उसे कहानी का रूप दे देने का प्रयत्न करता है।<sup>१</sup> ऐसी सभी घटनाओं का कोई उद्देश्य होता है<sup>२</sup>, जिन्हें कहानीकार अपनी कहानियों के लिए चुनता है। हालाँकि सोद्देश्यता भी कहानी की रचना-विधान में अनिवार्य नहीं समझी जाती और हिन्दी में ही ऐसे अनेक कहानीकार हैं, जो उद्देश्यहीन कहानियाँ लिखकर ही अपना उद्देश्य पूरा कर लेते हैं, पर इस सम्बन्ध में मेरा निश्चित मत है कि कहानी में सोद्देश्यता का होना वाँछनीय ही नहीं, उसके शाश्वत गुणों की दृष्टि से अनिवार्य भी होता है। कहानीकार अपने समाज का भोक्ता भी होता है और दृष्टा भी। उसे विषमताओं एवं परिस्थितियों से ऊपर उठकर

- 1 "Plot starts most commonly with an idea originating in the impression made by a single incident, in a situation experienced or invented in a chance mood or fancy, or in a conception of character. The starting point for the plot may be called the story theme, the idea, the plotgerm, or the motive, is meant whatever in the material has served as the spur of stimulus to write the moving force of a story in short its reason for existence"

—ई० एम० अल्ब्राइट, द शॉर्ट स्टोरी, (१९२०), पृष्ठ २८

- 2 "A dramatic incident or situation, a telling scene, a phase of character, a bit of experience, an aspect of life, a moral problem—any one of these, and innumerable other motives which might be added to the list, may be made the nucleus of a thoroughly satisfactory story"

—विलियम हेनरी हडसन : एन इंट्रोडक्शन टू द स्टडी ऑफ लिटरेचर, (मार्च १९६०)। लन्दन, पृष्ठ ३३१

अपने चारों ओर के परिवेश और लोगों को यथार्थ वाणी देनी पड़ती है और जब तक उसकी प्रतिबद्धता सोद्देश्यता को साथ लेकर गतिशील नहीं होती, इस महती दायित्व का निर्वाह वह नहीं कर सकता। इसी सदर्भ में यह बात भी मैं स्पष्ट कर दूँ कि कहानीकार के पास एक निश्चित जीवन दृष्टि होनी चाहिए और यथार्थ को पहचानने की क्षमता होनी चाहिए, नहीं तो वह अपने युग बोध एवं भाव-बोध के विभिन्न आयामों को उचित सगति एवं यथार्थ परिप्रेक्ष्य में सशक्त अभिव्यक्ति दे सकने में कभी भी समर्थ नहीं हो सकेगा।

### शिल्प का वर्गीकरण

कहानी-शिल्प का वर्गीकरण अनेक प्रकार से करने का प्रयत्न किया जाता है। जैसा कि मैंने ऊपर सकेत किया है, अन्य बातों के अतिरिक्त कुछ लोग कल्पना, प्रेम, सौन्दर्य, हास्य-व्यंग्य आदि को भी शिल्प-अंग के रूप में स्वीकारना चाहते हैं, पर यह पूर्णतया भ्रामक है। कहानी जीवन के यथार्थ की प्रतिच्छाया होती है, वह काल्पनिक हो ही नहीं सकती। आवश्यक नहीं है कि प्रेम के बिना कहानी लिखी ही न जा सके। प्रेमचन्द काल से नई कहानी तक अनगिनत कहानियों के उदाहरण दिये जा सकते हैं, जो प्रेम कहानियाँ नहीं हैं। सौन्दर्य की भी निश्चित परिभाषा देनी कठिन है और न उसे कहानी के लिए बाध्यता के रूप में ही स्वीकारा जा सकता है। यही बात हास्य-व्यंग्य के सम्बन्ध में भी कही जा सकती है। हास्य-व्यंग्य वाली कहानियों की एक अलग कोटि हो सकती है, पर प्रत्येक कहानी में इसे अनिवार्य रूप में खोजा नहीं जा सकता। कुछ कहानीकार सामाजिक विकृतियों पर व्यंग्य शैली में प्रहार करते हैं, पर यह उनकी अपनी व्यक्तिगत विशेषता होती है, इसे कहानी-शिल्प का अनिवार्य अंग नहीं स्वीकारा जा सकता। प्रमुख रूप से शिल्प का वर्गीकरण इस प्रकार किया जाता है :

१. कथानक
२. पात्र एवं चरित्र-चित्रण
३. कथोपकथन
४. वातावरण
५. जीवन-दर्शन
६. भाषा शैली

यहाँ कहानी-शिल्प के तत्वों का विवेचन शास्त्रीय मान्यताओं के आधार पर किया गया है। प्रत्येक युग में शिल्प का रूप किस प्रकार परिवर्तित होता रहा है, इसका विवेचन प्रत्येक युग की शिल्पगत प्रवृत्तियों में आगे यथानुसार किया गया है। यहाँ युग के आधार पर कोई विशेषण नहीं है। जैसे नई कहानी में कथानक का ह्रास लक्षित होता है, यहाँ की व्याख्या को नई कहानी पर लागू नहीं करना चाहिये।

### कथानक

कथावस्तु कहानी की रीढ़ है। कहानी में कोई न कोई कथा होती है। कहानी में जो भी विषय लिया जाए, उसका स्वरूप इस प्रकार का होना चाहिये कि उसे कम-से-कम समय में अपनी पूर्णता के साथ अभिव्यक्त किया जा सके। कथावस्तु के लिये अधिक विस्तृत विषय लेना इसलिये उचित नहीं होता क्योंकि उसका विस्तार हो जाने का भय रहता है। और यदि उसे सूक्ष्म बनाने का प्रयत्न किया जाता है तो उसमें भावों का पूर्ण प्रकाशन और कथावस्तु का स्वाभाविक विकास नहीं हो पाता। इस विषय निर्वाचन की कसौटी के सम्बन्ध में पाठकों की रुचि-अरुचि का भी ध्यान रखना चाहिये। इसे दूसरे शब्दों में इस प्रकार भी कहा जा सकता है कि ऐसी कथावस्तु न चुनी जानी चाहिये, जिसके सम्बन्ध में इस बात की सम्भावना हो कि वह पाठकों के लिये अरुचिकर सिद्ध होगी। कहानीकार का महत्वपूर्ण दायित्व होता है। वह वही जीवन जीता है, जो साधारण मानव जीते हैं। वह उन्हीं साधारण मानवों के बीच रहकर उनके कार्य-व्यापारों, उनके मनोविज्ञान एवं गतिविधियों आदि का अध्ययन करता है और उन्हें अपनी कहानियों में यथार्थ ढंग से चित्रित करता है। अच्छा यही होता है, जब कहानीकार मानव-जीवन के ही किसी पक्ष को कथावस्तु के लिये लेता है और उसमें किसी मानवीय संवेदना को स्पष्ट करने का प्रयत्न करता है। कथावस्तु का सुस्पष्ट होना, सतुलित होना और विषय प्रतिपादन से पूर्ण होना आवश्यक होता है। यहाँ भ्रम नहीं उत्पन्न हो। चाहिये कि कहानी में किसी एक ही पक्ष या घटना का चित्रण करना अन्तिम रूप से आवश्यक होता है। इनमें किसी चरित्र के एक पक्ष या अनुभव या किसी घटना का भी चित्रण हो सकता है। मुख्य बात यह होती है कि कहानीकार का शिल्प किस प्रकार का है अर्थात् इन सब बातों को वह प्रस्तुत किस प्रकार करता है? कथावस्तु में जब मानवीय अन्तर्द्वन्द्व एवं मनोवैज्ञानिक भावों का चित्रण होता है, तब उसमें और भी सूक्ष्मता आ जाती है।

कहानी में कथानक के महत्व को कुछ ने अस्वीकारा है<sup>१</sup>, पर कुछ ने इसे बहुत महत्व प्रदान किया है। वास्तव में कथानक का स्वरूप एक नदी की भाँति होता

1. "With or without your kind permission I will kick the word 'plot' right into the sea, hoping that it will sink and never re-appear. It is the most deceptive word in the Targon of the art, craft, or what would you. As a noun it usually means nothing more or less than story-outline or synopsis. As a verb it means to shape or plan. I note ambiguities, and so I am substituting 'story outline' for the noun, and 'devise' for the verb."

—फ्रांसिस विवियन : क्रिएटिव टेक्नीक इन फिक्शन (१९४६), पृष्ठ ४२-४३

है, जिसमें पात्र, घटनाएँ आदि इस प्रकार सहज, पर कलात्मक ढंग से प्रवाहित होती हैं कि बिना किसी अवरोध या गतिरुद्धता के पाठक सहज ढंग से अन्त में जाकर रुक पाता है और तब उसे ऐसा प्रतीत होता है कि किसी सत्य या यथार्थ की तीखी प्रतिक्रिया अत्यन्त ही प्रभावोत्पादक ढंग से जैसे उसे उद्बलित कर रही है और वह अपने को उसके प्रभाव में अवश-सा पाता है। कहानियों का यह सर्वथा साधारण, पर अत्यन्त महत्वपूर्ण तत्व होता है, जिसमें घटनाओं का, जो तात्पर्यनया जीवन के यथार्थ को प्रतिध्वनित करती हैं, कुशल ढंग से सगुफन होता है। पहले यह बात सर्वमान्य ढंग से स्वीकार कर ही आगे कहा जाता था कि कहानी का मूलभूत आधार कथानक ही होता है, जिसके बिना सत्य तो यह है कि कहानियों का अस्तित्व सम्भव ही नहीं होता। यहाँ कहा जा सकता है कि आज के सर्वथा अति-आधुनिक युग की कहानियों में कथानक का एक प्रकार से ह्रास ही लक्षित होता है और प्रायः चरित्रों, मन स्थितियों पडने वाले इम्प्रेशनों, विचारोत्तेजक रेम्बलिंग आदि बातों को महत्व दिया जाता है। पर यदि इस तथ्य की गहराई से जाँच की जाए, तो सरलतापूर्वक यह तथ्य प्रतिपादित किया जा सकता है कि चाहे चरित्रों को महत्व दिया जाये, चाहे मन स्थितियों को चाहे पडने वाले इम्प्रेशनों को महत्व दिया जाये या विचारोत्तेजक रेम्बलिंग को—अभिप्राय यह है कि महत्व चाहे जिस तत्व को दिया जाए, कहानी में कथानक का कोई-न-कोई अंश निश्चित रूप से होगा। चाहे वह कितना ही गौण एवं उपेक्षणीय क्यों न हो। वस्तुतः कथा का तत्व कहानी के साथ अन्योन्याश्रित ढंग से संयुक्त रहता है और बिना किसी कथा के कहानी रचना हो ही नहीं सकती भले ही कथानक का क्षीण-से-क्षीण आधार क्यों न चुना जाए। जैनेन्द्र कुमार की 'एक रात', अज्ञेय की 'हीलीबोन की बत्तखे', इलाचन्द जोशी की 'रोगी', मोहन राकेश की 'पाँचवे माले का प्लैट', धर्मवीर भारती की 'यह मेरे लिये नहीं', नरेश मेहता की 'अनञ्जिता व्यतीत', कमलेश्वर की 'माँस का दरिया', राजेन्द्र यादव की 'पुराने नाले पर नया प्लैट', निर्मल वर्मा की 'अन्तर', उषा प्रियंवदा की 'मछलियाँ', मन्नू भण्डारी की 'तीसरा आदमी' कृष्ण सोबती की 'सिक्का बदल गया', श्रीमती विजय चौहान की 'एक बुतशिकन का जन्म', फणशिवरनाथ रेणु की 'रस प्रिया', आदि सभी नई-पुरानी कहानियों में कथानक के सूत्र किन्हीं-न-किन्हीं रूप में प्राप्त होते हैं—वे चाहे जितने विशुद्धलिप्त हो, साकेतिक हो, उन्हें सगुफित किया जा सकता है, स्पष्ट किया जा सकता है।

इसके बाद दूसरा महत्वपूर्ण प्रश्न होता है कि किसी कहानी के कथानक के स्वरूप को निर्धारित करते समय किन-किन बातों का ध्यान रखना चाहिए, अर्थात् कहानी के कथानक की प्रमुख प्रवृत्तियाँ क्या हों। इसका उत्तर मैं निस्सकोच यही दूँगा कि कहानी के कथानक की प्रथम और अन्तिम प्रवृत्ति बस जीवन और समाज

के यथार्थ से ही सम्बद्ध होती है। अच्छी और श्रेष्ठ कहानी वही स्वीकारी जाती है, जो जीवन के यथार्थ को स्पष्ट करती है। कहानी सार्वभौमिक मानवतावाद का ही दूसरा रूप होती है। उसकी दृष्टि भविष्य में गड़ी होती है और वह अधिक स्वस्थ एवं पुष्ट होती है। कॉफी हॉउसो या टी-हॉउसो में हवा में मुक्के फेंकते हुए या घर में पत्नी पर दुनिया-जहान को सुधारने का लेक्चर भाड़ते हुए तथाकथित आत्म-रत, पर सामाजिक यथार्थ का असत्य दावा करने वाले पलायनवादियों की अपेक्षा सजग कहानीकार अपनी कहानी में सहज एवं मानवीय पात्रों को ही स्थान देने का प्रयास करता है, जिससे उसका युग-बोध एवं भाव-बोध दोनों ही पूर्ण यथार्थता तो स्पष्ट हो सके। सामाजिक यथार्थ से परिचित कहानीकार के सम्मुख यह समस्या नहीं होती कि जीवन का कौन सा तत्व ले या कौन सा तत्व छोड़ दे, दूसरे शब्दों में कथानक का स्वरूप निश्चित करते समय वह दिग्भ्रमित नहीं होता। उसकी दृष्टि स्पष्ट होती है, क्योंकि वह जीवन सत्यो से परिचित होता है और उन्हें ही अभिव्यक्त करना उसका लक्ष्य होता है। सामाजिक दायित्व का निर्वाह करने वाला कहानीकार इस प्रकार अपनी विचारधारा में उलझा हुआ नहीं, अधिक स्पष्ट होता है। वह यह तो स्वीकारता है कि आज के जीवन में जटिलता और दुर्बोधता की अतिशयता है, पर उसके पास सहज अनुभूति और तादात्म्य कर देने की क्षमता से परिपूर्ण ऐसा शिल्प भी है कि वह कहानी को सच्चाई और सादगी से उपस्थित करने में सफल होता है। यदि नई कहानी को भी ले, तो वह अपनी तमाम आधुनिकता के बावजूद जीवन के यथार्थ को झुठलाती नहीं, वरन् उसे मूल्य और मर्यादा प्रदान करती है। चूँकि हमारा आज का जीवन जटिल, दुर्बोध एवं बिभ्रल है, इसलिए कहानियों में भी उसी अनगढ़ता, बिखराव और जटिलता का आ जाना स्वाभाविक है, पर इसका अभिप्राय यह नहीं है कि वह जीवन और समाज से अपने को असम्पृक्त कर लेती है। श्रेष्ठ कहानी प्रत्येक जीवन सत्य को स्वानुभूति के स्तर पर लाकर प्रस्तुत करती है और जब कोई बात स्वानुभूति के स्तर पर आ जाती है, तो फिर वह सहज ही होती है, उसके जटिल एवं दुर्बोध होने का प्रश्न ही नहीं उठता।

इस प्रकार स्पष्ट है कि कहानी कभी जीवन पथ से विरत नहीं होती। वह सम्पूर्ण मानव व्यक्तित्व को अर्थ की गरिमा देने का प्रयत्न करती है। इसके लिए दृष्टि का स्वस्थ होना और मानवतावादी आस्था का क्रियाशील होना अनिवार्य होता है। अतः कथानक में दृष्टि का स्वस्थ होना और आत्म-विश्वास की दृढ़ता होनी अपेक्षित होती है। केवल आधुनिकता के नाम पर आधुनिकता लाने और आरोपित करने का कार्य न कर कोई भी अच्छी कहानी आधुनिक सचेतना के उन्ही मूलभूत तत्वों को ग्रहण करती है, जो हमारे आस-पास के परिचित परिवेश में उपलब्ध है और जो स्थानीय वातावरण की उपज है। इस प्रकार कथानक को जीवन के यथार्थ

से उभरना चाहिए, जिसमें भाव-स्पन्दन, मानव-चेतना और आधुनिकता का अभूतपूर्व सम्मिश्रण हो, जिसके कारण वह अधिक सजग एवं बोधगम्य प्रतीत हो सके—कुण्ठा एवं निराशा से पिसकर जटिल नहीं। वास्तव में प्रत्येक दृष्टिकोण से कहानी का सम्बन्ध जीवन के यथार्थ से ही होता है और वह उसी को सत्य ढंग से प्रतिबिम्बित करती है। कहानी के कथानक के स्वरूप निर्माण पर युगबोध का भी यथेष्ट प्रभाव पड़ता है और वह समकालीन जीवन को सामाजिक, सांस्कृतिक एवं राजनीतिक पृष्ठभूमि के परिप्रेक्ष्य में ही देखने और समझने का प्रयत्न करती है।

स्पष्ट है कि यह सारी प्रक्रिया विकास की है। साहित्य में जब-जब विकास का चरण उपस्थित होता है, उसमें नवीनता होती है। उसके अर्थ नवीन होते हैं, उसकी भावधारा नवीन होती है। युग के साथ ही कथ्य एवं कथन में भी परिवर्तन आता है। यही स्थिति भाव-बोध की भी होती है। आज १९४८ के पश्चात् स्वाधीनता प्राप्ति से हमारे सामने सर्वथा नवीन समस्याएँ उठ खड़ी हुई हैं। प्रारम्भ में विभाजन और उसकी हिंसापूर्ण विध्वंसात्मक प्रतिक्रिया तथा उसके पश्चात् नव-निर्माण की समस्याएँ तथा उसी से सम्बन्धित अधिकार-प्राप्ति की लालसा में चूर अचानक बदल गए नेताओं के राजनीतिक हथकण्डे, उनसे प्रोत्साहन पाकर फूलने वाले अफसर तथा नौकरशाही, घूसखोरी, भ्रष्टाचार आदि इस काल के क्राइसिस के मुख्य अंग थे। इसके साथ ही कुछ और बातें थी, जिसने इस क्राइसिस में जीने वाले लेखकों को नई सामाजिक चेतना दी और व्यक्तिपरक पलायनवादी धारा से अपना सम्बन्ध तोड़कर सामाजिक दायित्व का निर्वाह करने और कला की यथार्थ सार्थकता सिद्ध करने पर विवश किया। आज की कहानी में इस प्रकार सहजता अधिक छाई, सादगी आई। अब कहानी किसी चमत्कृत कर देने वाले वाक्य या घटना से नहीं प्रारम्भ होती थी और न व्यक्ति को अस्वस्थ समझ कर उसका उसी रूप में अस्वस्थ चित्रण किया जाने लगा। चौका देने वाला भावुक, या पीड़ा उत्पन्न करने वाले या झूठ-मूठ-दार्शनिक चिन्तन में डूबे हुए समाधानों से आज की कहानी ने अपने को भरसक बचाने का प्रयत्न किया और सम-सामयिकता एवं प्रगतिशीलता से अपना नाता जोड़ दिया। यह एक बड़ी चीज थी।

पर आज की कहानी की अपनी सीमाएँ भी हैं। वह जीवन के विविध पक्षों के चित्रण पर बल देने का आग्रह अवश्य करती है, लेकिन उसमें पलायनवाद भी है। पिछले दौर में वह व्यक्तिपरक ढंग का पलायनवाद था। आज वह सामाजिक परिवेश में होता है। अतः वर्तमान क्राइसिस को यथार्थ एवं पूर्ण ढंग से आज की कहानी अभिव्यक्त कर सकती है। इस प्रकार का दावा मिथ्या एवं अहंकारपूर्ण होगा। भ्रष्टाचार, भ्रष्ट अफसरों, राजनीतिक नेताओं, मन्त्रियों से भरी राजनीतिक व्यवस्था भंडी एवं विषम सामाजिक व्यवस्था आज के युवक वर्ग को आगे बढ़ने एवं मनचाही

(जिसके लिए वे सर्वथा योग्य भी होते हैं) नौकरियाँ, भाई-भतीजवाद वाली डेमोक्रेसी में न मिलने के कारण उत्पन्न विषम परिस्थितियाँ, साम्प्रदायिकता का विष, नौकरशाही, बढ़ती हुई कीमते, बदलने में ढ़ैसों का दिन-प्रतिदिन बढ़ता भार जीने की जटिलताएँ आदि बहुत कम कहानीकारों द्वारा यथार्थ ढ़ग से चित्रित हुए हैं। बड़े नगरों को आधार बनाकर उच्चस्तर पर जीने वाले तथाकथित उच्च मध्यवर्ग तथा मध्य-मध्यवर्ग के लोगों को दिखावे के जीवन, विवाह, प्रेम और परिवार में न एडजस्ट कर पाने की परिस्थितियों का चित्रण तो आज की कहानी में बहुतायत से मिलता है पर निम्न मध्य-वर्ग से जिससे सारा देश अधिकांश रूप से भरा पड़ा है, संघर्ष उत्पीड़न एवं विशेषताओं का चित्रण व्यापक एवं विराट रूप में उसकी तमाम यथार्थताओं के साथ अभी भी होना शेष है। इसके कारण स्पष्ट है। व्यावसायिकता ने कहानी लेखक को इतनी भिन्न दशा दे दी है कि आज के अधिकांश नए कहानीकारों में निष्ठा का अभाव है। उसमें आगे बढ़कर सबको चकाचौंध कर देने की प्रवृत्ति जितनी है, उतनी परिश्रम एवं युगीन समस्याओं के ऐतिहासिक, सामाजिक एवं मनोवैज्ञानिक कारणों को पहचानने की नहीं है। इस क्राइसिस में जिसमें हम जी रहे हैं। विभिन्न जटिल समस्याओं को पहचानने के लिए जिस यथार्थ दृष्टि की आवश्यकता होती है, उसके ये लेखक उतने धनी नहीं हैं, जितने होने चाहिए। वे केवल व्यावसायिक पत्रिकाओं की मांग पूरी करने के लिए व्यावसायिक ढ़ग से लिखते हैं, कहानी लिखने के लिए नहीं—यह कहने में मुझे कोई संकोच नहीं।

इस सम्बन्ध में एक मजेदार बात यह है कि जो प्रतिभा सम्पन्न हैं भी, वे दूसरे स्तर पर जीवन जीते हैं, जिसका प्रभाव अपनी कहानियों में वे किसी भी रूप में हास्यास्पद और अस्वाभाविक रूप में सामने आये हैं। कारण उन्होंने सुनी-सुनाई बातों या पढ़े तथ्यों के आधार पर बिना भोगे आरोपित चित्रण करने का प्रयत्न किया है। आज के कितने लोग हमारे कुछ कहानीकारों की भाँति ५५५ सिगरेटें पीते हैं? या महुँगी शराबों में ही अपना जीवन लीन किए रहते हैं? या कॉफी-हाउसों तथा टी हाउसों में किसी प्रेमिका (!) की प्रतीक्षा में सुबह से शाम चाय या कॉफी के प्यालों पर व्यतीत कर देते हैं? समाज में ऐसे मूर्ख और दिशाहारा की भाँति भटकने वाले युवकों की संख्या होगी और निश्चित रूप से होगी, पर ऐसों की संख्या पूरे परिवेश के सन्दर्भ में शायद नहीं के बराबर होगी, पर आज की अधिकांश कहानियों में पात्र इसी स्तर पर रचे गये, इसका कारण रचनाकारों के अपने दिमागी फ़ितूर ही रहे हैं। इन कहानियों के कथानक का जीवन के यथार्थ से कोई परिचय नहीं, इसलिए वे निर्जीव एवं कृत्रिम कहानियाँ प्रतीत होती हैं, जो अर्थ हीन हैं।

आज का सामान्य युवक वर्ग अभावग्रस्त है। अनुकूल नौकरी पाकर सहज

सहज ढंग से जीवन जीने और दोनों समय चिन्तामुक्त होकर खाना खा सकने की उसकी लालसा होती है। सुखी परिवार, सन्तोषप्रद जीवन न मिलने के कारण अनेक विषम परिस्थितियाँ उत्पन्न हो जाती हैं। उनके माथे पर शर्म की लकीरें खिंच आती हैं। थके हारे उनके पाँव कहाँ-कहाँ नहीं जाते ? इसका चित्रण अगुलियों पर गिनी जा सकने वाली कहानियों में हुआ है। क्योंकि आज का लेखक जब लिखता है, तो अपने टेबुल पर बुद्धिवाद को जन्म देता है, जो बच जाते हैं उनकी कहानियाँ कॉफी हाउसों में सिगरेट के जहरीले धुआँ के बीच सोची जाती है। ये सभी दूसरे स्तर का जीवन जीते हैं। उसी वातावरण में साँस लेते हैं। वे युगीन यथार्थ का फर्स्ट हैंड ज्ञान प्राप्त करने की पूरी कोशिश नहीं करते, इमीलिए उस यथार्थ का कन्विमिंग चित्रण कर पाना उनके लिए कठिन होता है। इसके परिणाम में हुए है कि या तो जानबूझ कर जटिलता उत्पन्न करने की चेष्टा हुई है या शिल्प प्रयोग के नए-नए चक्कर सामने आये हैं या बातों को गोल-मोल ढंग से यथार्थ का एव समसामयिक 'आधुनिकता' का जामा पहन कर प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया गया है। पर बात वही की वही रह जाती है। अधिकांश कहानियों के कथानक जीवन की किसी यथार्थता का आभास भी नहीं देते।

इसी सन्दर्भ में यह उल्लेख करना भी आवश्यक है कि यह सब कहने का अभिप्राय हिन्दी कहानी को शक्तिहीन सिद्ध करना नहीं है। स्वातन्त्र्योत्तर काल में ही धर्मवीर भारती, मोहन राकेश, कमलेश्वर, नरेश मेहता, राजेन्द्र यादव, भीष्म साहनी, अमरकान्त, मार्कण्डेय, मन्तू भण्डारी, उषा प्रियंवदा, कृष्ण सोबनी, श्रीमती विजय चौहान, फणीश्वरनाथ रेणु आदि ऐसे अनेक कहानीकार सामने आये हैं। जिन्होंने जीवन के यथार्थ को भिन्न-भिन्न ढंग से अपनी कहानियों में प्रस्तुत किया है। इन सभी लेखकों में सामाजिक जवाबदेही और सजग सामाजिक चेतना के साथ यथार्थ चित्रण की प्रवृत्ति मिलती है। पिछले और के भी ऐसे अनेक लेखक हैं। जो १९५० के पश्चात् उभरने वाले कहानियों के इस स्कूल के साथ चलने में प्रयत्नरत दिखाई पड़ते हैं। यद्यपि उन्होंने अपने को इन नई परिस्थितियों में ढालने की पूरी कोशिश की है, पर उनकी अपनी सीमाएँ रही हैं, जो बहुत अच्छी कहानियाँ लिखने के बावजूद नहीं टूट पाई है। ऐसा कदाचित् पिछले दौर के प्रभाव और व्यक्तिगत लेखकीय प्रतिबद्धता के कारण ही है। ऐसे लेखकों में यशपाल, उपेन्द्रनाथ अश्व, भैरव प्रसाद गुप्त, चन्द्रगुप्त विद्यालकार, विष्णुप्रभाकर, अमृतराय, बलवन्तसिंह तथा अमृतलाल नागर आदि प्रमुख हैं। इस प्रकार आज की कहानी की अपनी सम्भावनाएँ भी हैं, असामर्थ्य भी प्राज हर कहानीकार मानवतावादी दृष्टिकोण को यथार्थ के घरातल पर चित्रित कर नवीन मानव-मूल्यों को उभारने के लिए जितना आकुल है उसमें सामाजिकता की जितनी सशक्त भावनाएँ हैं एवं कलागत



ईमानदारी है। उससे हिन्दी कहानियों के उज्ज्वल भविष्य के प्रति किसी भी प्रकार के सन्देह की सम्भावना नहीं रह जाती।

यहाँ इस चर्चा का उद्देश्य यह स्पष्ट करना था कि कहानी में कथानक जब तक जीवन के यथार्थ को लेकर प्राण चेतना नहीं ग्रहण करता, वह न तो सजीव बन पाता है, न शाश्वत गुणों से ही अपने को आत्मसात् कर पाता है। कथानक की दूसरी प्रमुख प्रवृत्ति उसकी नाटकीयता होती है। यह एक प्रकार से चित्र बनाने की उस प्रक्रिया के समान है, जिसमें कुशल शिल्पी अपने अनुभवों को अपनी कला के साथ सामंजस्य कर एक चित्र में समेटकर साकार कर देता है। कहानीकार भी जीवन के अपने गहन अनुभवों और दूसरों की तुलना में अपने अधिक विषद ज्ञान के आश्रय से जीवन के किसी एक यथार्थ को प्रस्तुत करता है और हमारे नेत्रों के सम्मुख एक के पश्चात् एक मर्मस्पर्शी स्थितियाँ उपस्थित करना अपने अन्तिम लक्ष्य या चरम उत्कर्ष की ओर अग्रसर होता है। हम उसको मोहपाश से ऐसा बाँध सा जाते हैं कि वह कथानक हमें अपने बहाव में बहाए लिए चलता है, जैसे-जैसे कहानी का चरम उत्कर्ष निकट आता जाता है, कथानक के सारे बिखरे सूत्र आपस में सगुणित होने लगते हैं और कहानीकार जो प्रभाव या उद्देश्य अपने पाठको तक साधारणीकरण के माध्यम से पहुँचाना चाहता है वह अधिक स्पष्ट रूप में उभरने लगता है और फिर अचानक एक विस्फोट सा होता है। जैसे पारा अपनी चरम सीमा पर पहुँचकर भनभनकर टूट जाता है। यह वस्तुतः चर्मोत्कर्ष की तीखी प्रतिक्रिया ही होती है। इस प्रक्रिया में कहानीकार अधिक-से-अधिक रोचकता और कौतुहलता बनाए रखने की चेष्टा करता है, जिसके अभाव में कहानी नीरस बन जाती है। यह उल्लेखनीय है कि रोचकता और कथानक के सुसंगठन में कोई सम्बन्ध नहीं है। यह आवश्यक नहीं है कि कहानी के कथानक अत्यन्त सुसंगठित हो, तभी उसमें रोचकता उत्पन्न की जा सकती है। प्रायः कुशल कहानीकार विश्रुतकालित कथानक को भी इस कलात्मक के साथ प्रस्तुत करते हैं कि उसमें रोचकता बराबर बनी रहती है। जैनेन्द्रकुमार की 'पाजेब', अज्ञेय की 'पठार का धीरज', मोहन राकेश की 'फौलाद का आकाश', नरेश मेहता की 'अनबीता व्यतीत' तथा कमलेश्वर की 'दुखों के रास्ते' आदि ऐसी ही कहानियाँ हैं, जिनमें कथानक के नाम पर कुछ भी नहीं है। केवल कुछ चरित्रों के माध्यम से उन्हीं को प्रकाशित करने के लिए ही कथानक का ताना-बाना संगुणित किया गया है। फिर भी इन कहानियों में इतनी रोचकता है कि पाठको को कहीं भी नीरसता का अनुभव नहीं होता। यहाँ रोचकता के प्रतिमानों पर भी विचार कर लेना उपयुक्त होगा। वस्तुतः रोचकता के स्तर विभिन्न होते हैं। एक ही कथानक कुछ लोगों को रोचक प्रतीत होता है, कुछ को नीरस। अज्ञेय, जैनेन्द्रकुमार या इलाचन्द्र जोशी की कहानियाँ एक वर्ग के पाठकों के लिए इतनी

रोचक हैं कि पढ़ते समय वे पूर्ण तन्मयता के साथ उनमें खोये रहते हैं, पर फुटपाथ की कथाकृतियाँ पढ़ने वाले अधिकांश पाठकों के लिए इनसे अधिक नीरस कहानियाँ हो ही नहीं सकती। कहा गया है कि कहानियों की रोचकता का स्तर इन दोनों वर्गों के बीच निर्मित होना चाहिए अर्थात् कहानियों में कथानक का सगठन इस प्रकार होना चाहिए कि वह दोनों ही वर्गों के लिए रोचक हो। सत्य तो यह है कि कहानियाँ किसको रोचक प्रतीत होती हैं। किसको नीरस, इसका निर्णय कर तदनुसार उनकी रचना-प्रक्रिया में सलग्न होना कठिन होता है। इसके लिए कहानीकारों से बस इतनी ही बात की माँग की जा सकती है कि अपनी कहानियों के कथानक में अत्यन्त आवश्यक घटनाओं का ही सगुफन करे और शेष को छोड़ दे। आवश्यक से अभिप्राय उन घटनाओं से ही है। जिनको सगुफित किए बिना कहानीकार के उद्देश्य की पूर्ति ही न हो। कहानीकार का कार्य इस दृष्टि से बड़ी सतर्कता अपेक्षित करता है।

कहानी में कथानक को एक दूसरे ही दृष्टिकोण से ही देखा जा सकता है। जैसा कि ऊपर स्पष्ट किया जा चुका है। कहानियों का मूलभूत आधार कथानक ही होता है। इस कथानक में विवरण-त्मक घटनाओं का सगुफन समय का ध्यान रख कर किया जाता है। इन घटनाओं के सम्बन्ध में थोड़ी और स्पष्ट चर्चा उचित होगी। कभी-कभी ऐसा प्रतीत होता है कि कहानीकार ऐसी घटनाओं, ऐसे स्थानों और ऐसे चरित्रों का वर्णन कर रहा है। जिसको उसने स्वयं अपनी आँखों से देखा है, अनुभव किया है। उन पात्रों के वार्तालाप उर्सने अपने कानों से सुने हैं। वह अपना यह दायित्व समझता है कि वह जो कुछ भी और जिसके सम्बन्ध में वर्णन कर रहा है, इनका पूर्णतया वास्तविक चित्र पाठकों के सम्मुख प्रस्तुत कर सके। ऐसी स्थिति में वह उन्हीं घटनाओं को चुनकर प्रस्तुत करता, जो यदि हम आप स्वयं उस स्थान पर होते, तो हमारे अन्तः को स्पर्श करने में सफल होते। कहानीकार का प्रमुख उद्देश्य यही होता है कि वह उस स्थान की कुछ चुनी हुई घटनाओं और चुने हुए लोगों का ऐसा चित्र हमारे सामने प्रस्तुत करे कि हमें ऐसा अनुभव हो कि हम जीवन की यथार्थता का ही अवलोकन कर रहे हैं। पर इसी बीच एक ऐसा स्थल भी सहसा आ जाता है, जहाँ प्रत्येक बात में एक अप्रत्याशित (असंभाव्य नहीं) दिशा आ जाती है और हमारे लिए यह आवश्यक सा हो जाता है कि उस स्थान और वहाँ के लोगों के सम्बन्ध में जितना हम जानते हैं या सुनते हैं, उससे भी अधिक कुछ और जाने या सुने। तभी कहानीकार के लिए यह अनिवार्य हो जाता है कि वह पाठकों की तुलना में अपने अधिक विशद ज्ञान एवं गहन अनुभवों से पाठकों को वहाँ के और लोगों के सम्बन्ध में और अधिक बातें बताकर उनकी जिज्ञासा शान्त करे। ऐसी बहुत सी बातें हैं, जिन्हें यदि कहानीकार आपको न बताए, तो हम और आप उन्हें जानते या

सुनते ही भी नहीं समझ सकते । कथानक ने यह दिशा क्यों ग्रहण की या वह दिशा क्यों ग्रहण की या इस पात्र ने आत्महत्या क्यों कर ली, या वह पात्र अचानक ही इतना द्रवित क्यों हो गया या ऐसे विचित्र व्यवहार क्यों करने लगा—आदि ऐसी बातें हैं जिन्हें कहानीकार ही कुशलतापूर्वक हमें समझा जा सकता है । इसके लिए वह धरातल के नीचे डुबकी लगता है और पात्रों के अन्तर मन में जा बैठता है और उनके कहे गये शब्दों को सुनने या कहे जाने की प्रतीक्षा किए उनकी आन्तरिक भावनाओं को स्पष्ट कर हमारे सम्मुख एक के बाद एक रहस्य की गुत्थियाँ खेलता जाता है । जैनेन्द्रकुमार की 'एक रात' अज्ञेय की 'कोठरी की बात' मोहन राकेश की 'जखम' कमलेश्वर की 'ऊपर उठता हुआ मकान' राजेन्द्र यादव की 'जहाँ लक्ष्मी कैद है' 'नरेश मेहता की निशा SSजी' धर्मवीर भारती की यह मेरे लिए नहीं' तथा अमरकान्त की जिन्दगी और जोक ऐसी ही कहानियाँ हैं, जिनमें विभिन्न पात्रों की मन स्थितियों को परिस्थितियों के विशेष सन्दर्भ में बड़ी सूक्ष्मता से स्पष्ट करने का प्रयत्न किया गया है । यदि उस सूक्ष्म सांकेतिकता या कलात्मकता का आश्रय इन कहानियों में न लिया जाता तो अनेक बातें अस्पष्ट एवं रहस्यमय ही रह जाती और कहानियों का सारा प्रभाव शून्य हो जाता । अतः कहानी के कथानक की स्वाभाविकता सत्यता और यथार्थता अनिवार्य आवश्यकताएँ होती हैं ।

कहानियों में सरसता और सहजता के साथ चर्चा करते समय प्रायः रस की भी बात उठाई जा सकती है, जिसे हम इस प्रकार भी कह सकते हैं कि कहानी के कथानक में व्यास मानवीय संवेदनशीलता भी एक सर्वप्रमुख विशेषता के रूप में मूल्यांकित होती है । कहानी एक के पश्चात् एक बातें कहने के प्रतिरिक्त कुछ और चीजें हमसे संयुक्त करती हैं, क्योंकि उसका निकट सम्बन्ध एक विशेष ध्वनि से होता है । कहानीकार का व्यक्तित्व (यदि सचमुच कोई है) इसके पात्रों, कथानक या जीवन के विविध पक्षों पर व्यक्त किए गए उसके विचारों से ही प्रस्फुटित होता है । इस महत्वपूर्ण स्थिति में कथानक विशेष कार्य यह करता है कि वह पाठकों को ओताओं के रूप में परिणत कर देता है जिससे वही 'ध्वनि' अप्रत्यक्ष रूप से वार्तालाप करती है, जो एक बीच गुफा में छिप कर एक के पश्चात् एक तब तक करती चली जाती है, जब तक पाठक पूर्णतया रस विभोर होकर डूब नहीं जाता । हम नहीं जानते हैं कि कहानी की परम्परा अत्यन्त प्राचीन है और उसके सूत्र हम अपने साहित्य के प्रारम्भ से ही खोज सकते हैं । यही कारण है कि हम अपनी रचि के अनुकूल कहानियों के प्रति पूर्वाग्रह निर्मित कर लेते हैं और उसे न चाहने वालों के विरुद्ध एक भिन्न दिशा ग्रहण कर लेते हैं । उदाहरण के लिए मोहन राकेश के एक और जिन्दगी में प्रकाश अपनी कथा कहता चला चलता है, पर उसके साथ ही स्वयं कहानीकार के प्रतिभाशाली व्यक्तित्व एवं उसकी आधुनिक दृष्टि, यथार्थ एवं

परिवर्तित भावबोध को पहचानने की क्षमता से भी परिचय प्राप्त होता चलता है और अन्त में उस कहानी के हम इतने कायल हो जाते हैं तथा उसकी सवेदना हमें उतनी गहनता से स्पर्श कर जाती है कि हम चाहने लगते हैं कि हमारी ही भाँति दूसरे लोग भी उस कहानी की प्रशंसा करें। इस प्रकार रोचकता के सम्बन्ध में कोई निश्चित प्रतिमान नहीं निर्धारित किया जा सकता।

कहानी के कथानक में सघर्ष का भी महत्व स्वीकारा गया है। इससे कहानी का महत्व बढ़ जाता है। 'सघर्ष और द्वन्द्व साहित्य का वह साधन है, जिसका प्रयोग रचना के सभी प्रकारों में समान रूप से होता है। एक प्रकार से द्वन्द्व के ही आधार पर कथाश को गति प्राप्त होती है, उसी को परिणाम मानकर कार्य और उसके हेतु का सजीव चित्रण महाकाव्य नाटक, उपन्यास सभी में होता है, परन्तु कहानी में आकर यही द्वन्द्व अथवा संपर्ष ऐसा सवेदनशील रूप धारण करता है कि उसका अपना एक चमत्कार स्वयं में तैयार हो जाता है। जिन कहानियों में द्वन्द्व चित्रण ही प्रतिपाद्य बन जाता है, अथवा जहाँ उसी से कहानी-रचना की प्रेरणा प्राप्त होती है, वहाँ इसका प्रभाव वस्तु विन्यास में बहुत अधिक दिखाई पड़ता है। यह द्वन्द्व तीन प्रकार का हो सकता है' (१) मनुष्य का भौतिक जगत से (२) मनुष्य का मनुष्य से (३) एक ही मनुष्य में दो भावों का। (१) पहले में पात्र अपने चतुर्दिक फैले हुए वातावरण, परिस्थितियाँ, समाज, धर्म राजनीति, प्रकृति किसी से भी युद्ध करता दिखाया जा सकता है, या तो ब्रह्म अपने चरित्र प्रभाव से इनकी किसी उदण्डता पर विजय प्राप्त करता है। अथवा इनके सामने सिर झुकाता और समझौता करता दिखाया जाता है। दादी नानी की कहानी से लेकर आजकल की मनोविज्ञान प्रधान कहानियों तक में इसका विस्तार भिन्न-भिन्न रूपों में दिखाया जाता है। कहीं कोई राजकुमार घर से निरवलम्ब निकल कर कमलवन की परी से दोस्ती करके कोई कोहनूर खजाना प्राप्त करने के लिए नाना प्रकार के उपाय करता है, और मार्ग में आने वाले सघर्षों का वीरतापूर्वक सामना करता है। इसी तरह आधुनिक मनोविज्ञान का कोई मशीन-रूप-मानव आज मानसिक द्वन्द्व में पड़ा या तो कल की कोई अवोर्ध्व परम्परा से लड़ाई ठान लेता है अथवा समाज की किसी रूढ़ि परम्परा के विरुद्ध विद्रोह का झण्डा खड़ा कर देता है, और अपने चारित्र्य बल से उस लड़ाई का सामना करता है। (२) दूसरे में मनुष्य अपने समानधर्मा अन्य किसी मानव से युद्ध करता दिखाया जाता है। मनुष्य के साथ उसकी परिस्थितियाँ और प्रकृति भी युद्ध करती है। पात्र के जीवन की अपनी परिस्थितियाँ होती हैं, चरित्र की अपनी वृत्तियाँ होती हैं, जहाँ कहीं भी दो पात्रों की ये वृत्तियाँ और परिस्थितियाँ विषम हों, वही एक पात्र दूसरे पात्र से विरोध करता है और सघर्ष अथवा द्वन्द्व का रूप उमड़ आता है राम-रावण के द्वन्द्व से लेकर प्रसाद की सलीम कहानी के नन्दराम और

कटुतर मुसलमान, अथवा प्रेमचन्द के 'सुजान' भगत और भोला तक यह द्वन्द्व देखा जा सकता है। (२) जहाँ मनुष्य के अन्तःकरण में दो विरोधी भाव एक ही प्रसंग अथवा धारा में आ जाते हैं, वहाँ इनके संघर्ष का बड़ा ही प्रभावशाली रूप दिखाई पड़ता है। किसी एक निश्चित परिस्थिति में जहाँ कहीं एक भाव अपना स्वरूप संगठित करके मानसलोक में अधिष्ठित हो जाता है, वही यदि भिन्न परिस्थितियों से प्रेरित होकर कोई दूसरा भाव भी अपने सम्पूर्ण प्रभावों को लेकर स्वतन्त्र रूप में खड़ा हो जाए, तो दोनों की एक ही आभोग-भूमि होने से बड़ा चमत्कारपूर्ण संघर्ष उत्पन्न होता। एक ही धारा में बहने वाले ये दोनों भाव यदि विरोध मूलक सिद्ध हुए, तब तो अन्तःकरण कठोर रस्साकशी का अखाड़ा बन जाता है। यहाँ द्वन्द्व एवं संघर्ष को स्पष्ट करने के लिए मैं तीन विभिन्न कहानियों का उदाहरण दे रहा हूँ, जिसमें द्वन्द्व या संघर्ष परिलक्षित किया जा सकता है।

(१) 'और उस एक क्षण के लिए प्रकाश के हृदय की घड़कन जैसे रुकी रही। कितना विचित्र था वह क्षण—आकाश से टूटकर गिरे हुए नक्षत्र जैसा। कोहरे के वक्ष में एक लकीर—सी खींचकर वह क्षण सहसा व्यतीत हो गया। कोहरे में सं गुजर कर जाती हुई आकृतियों को उसने एक बार फिर ध्यान से देखा। क्या यह सम्भव था कि व्यक्ति की आँखें इस हृद तक उसे धोखा दे ? तो जो कुछ वह देख रहा था, वह यथार्थ ही नहीं था ? कुछ ही क्षण पहले जब वह कमरे से निकल कर बालकनी पर आया था, तो क्या उसने कल्पना में भी यह सोचा था कि आकाश के ओर छोर तक फैले हुए कोहरे में, गहरे पानी की निचली सतह पर तैरती हुई मछलियों जैसी आकृतियाँ नजर आ रही हैं, उनमें कहीं वे दो आकृतियाँ भी होगी ? मंदिर वाली सड़क से आते हुए दो कुहरीले रंगों पर जब उसकी नजर पड़ी थी, तब भी क्या उसके मन में कहीं ऐसा अनुमान जागा था। फिर भी न जाने क्यों उसे लग रहा था। जैसे बहुत समय से, बल्कि कई दिनों से, वह उनके वहाँ से गुजरने की परीक्षा कर रहा हो जैसा कि उन्हें देखने के लिए ही वह कमरे से निकलकर बालकनी पर आया हो और उन्हीं को ढूँढती हुई उसी की आँखें मंदिरवाली सड़क की तरफ मुड़ी हो।—यह तब कि उस धानी आँचल और नीली नेकर के रंग भी जैसे उसके पहचाने हुए हो और कोहरे के विस्तार में उन दो रंगों को खोज रहा हो।'

(२) 'और तब अंधेरे में बैठे-बैठे उसके सामने जैसे सत्य उजागर होता गया था वह अब तक किन परछाइयों तक पर विश्वास करती आयी 'देवा के पिताजी पर...' पर वह कितनी बड़ी प्रवचना थी 'कितना बड़ा धोखा वह देते आ

रहे हैं। कितनी सफाई से सारी जिम्मेदारी टाल गये थे और कितनी खूबसूरती से उसके नारीत्व और पत्नीत्व को तृप्त कर गये थे ‘‘इसलिए कि वह कुछ और न सोच सके’’ वह सिर्फ यही तो चाहते थे कि वह इसी तरह लगडाती घसटती और और अधूरी रहकर भी पति के आकाशी आदर्श की गरिमा में अपने को घन्य मानती रहे ‘‘वह नीचे उतरकर धरती का स्पर्श न करने पाये’’ कहते थे—देवा पर तुम्हारा ही असर पड़ेगा और इस बात में वे उसकी लज्जा को कितनी बड़ी चुनौती दे गये थे पर ‘‘तब उसकी आँख पर कौन सा पर्दा पड़ा था।’’

(३) ‘‘दूसरे होटल का मन में निश्चय करके मैं उस दिन एक रोटी कम खाकर उठ गया। इतना गन्दा खाकर तो उल्टा बीमार पड़ जाऊँगा। यह कमबख्त शादीलाल दूसरो से ज्यादा नहीं, तो बुरा भी नहीं कमाता। पर क्या मजाल कि इस बात की कोशिश भी करे कि ग्राहक नए आएँ। गरजमन्द की बात न्यारी है। आएगा नहीं तो जायेगा कहाँ? पर कुछ अपना भी किया घरा होता चाहिए। बिस्कुट और बन, डबल रोटी तथा मक्खन के लिए एक दो जालीवाली आल्मारियाँ बनवा लेने से होटल करीने के हो गये होते तो फिर सब न कर ले? अण्डेवाले, दूध वाले, ‘छडे’ दुकानदार या ऐरे-गैरे नल्यू खैरे आ गये तो बस हो गया काम। मक्खियाँ बीजो पर उड़ती रहेगी। टेबल साफ की जाएँगी तो लोगो के कपडो पर जूठन गिरेगी ही गिरेगी जरूरी बात है। चाहे आप सूट पहने हो या तहमद लपेटे हो शादीलाल के यहाँ का तो यही दस्तूर है।’’

कहानी में कथानक के तत्व निरूपण के सम्बन्ध में भी दो-चार बातें कर लेनी चाहिए। कथानक में तत्व निरूपण से हमारा अभिप्राय उसके कुशल सगठन से है। प्रायः हम देखते हैं कि जीवन का एक विशाल एवं व्यापक परिवेश सम्बद्ध करने की आकांक्षा प्रत्येक कहानीकार में होती है और किसी एक पक्ष एवं सचेदना को लेते हुए भी प्रतीको एवं संकेतो का माध्यम ग्रहण करते हुए वह विराट्ता का बोध देने का प्रयत्न अपनी कहानियों में करता है। यह सूत्रबद्धता संक्षेप में होती है, नहीं तो क्या कहानियों में समूचे मानव जीवन की एक-एक बातों का व्यौरा देना सम्भव होता? हाँ हो सकता है कि कई सग्रहों में वह प्रस्तुत किया जाए, तो कहानी न बनकर एक इतिहास बन जाएगा और या तो इतिहास के या समाजशास्त्र के विद्याधियों के लिए ही उपयोगी सम्भव हो सकता है। कहानी पाठको के लिए निश्चित रूप से उसमें किसी रस की उपलब्धि नहीं होगी। अतः कहानी में आवश्यक घटनाएँ ही सूक्ष्म प्रतीको एवं संकेतों के माध्यम से प्रस्तुत की जाती हैं। यह कहानीकार के ऊपर निर्भर होता है

१. कमलेश्वर • राजा निरबंसिया, (फरवरी १९५७), इलाहाबाद, पृष्ठ २०-२१

२. नरेश मेहता : तथापि, (दिसम्बर १९६१), बम्बई, पृष्ठ ६४

कि वह किन घटनाओं का निर्वाचन करे और किन्हे छोड़ दे। हाँ यह अवश्य ही कहा जा सकता है कि वह ऐसी ही घटनाओं को चुने, जिनसे उसके उद्देश्य की पूर्ति भी हो सके, साथ ही मानव जीवन के यथार्थ को भी प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुत कर सके। ऐसी घटनाएँ, जो महत्वहीन हैं, प्रभावशून्य हैं और कथानक की आवश्यकता की दृष्टि से जिनकी कोई उपयोगिता नहीं है, उनसे बचना ही कहानीकार को अभीष्ट होता है। हम एक-के-बाद एक दृश्यों के माध्यम से ही कथानक के चरमोत्कर्ष की ओर अग्रसर होते हैं और अन्तिम परिणति तक पहुँचते हैं, जो वस्तुतः कहानीकार का लक्ष्य भी होता है, जिसके लिए वह सारी कहानी लिखता है। इस प्रक्रिया में कही अवरोध या गतिरुद्धता आ जाना सफल कथानक की दृष्टि से अनुचित होता है। कथानक का प्रत्येक स्थल कुशलतापूर्वक एवं कलात्मक ढंग से निर्देशित होना चाहिए। जब एक दृश्य सामने आता है, तो सारी घटनाएँ तब तक परिपक्व हो जाती हैं, सारे शेष कसर मिटा दिए जाते हैं और तब वह दृश्य उपस्थित होकर हमारे सम्मुख नवीन भावभूमियाँ स्पष्ट करता है। नरेश मेहता की 'अनवीता व्यतीत' में चारुलता की एकान्तिकता और अपने पति से अजनबी बने रहने की सारी कथा इसीलिए मन पर प्रभाव डालने में समर्थ होती है और विचित्र सा अवसाद उत्पन्न करती है क्योंकि कहानी के विकास के साथ ही कहानीकार ने स्थितियों का संयोजन सतर्कतापूर्वक कर लिया होता है। अमरकान्त की कहानी 'जिन्दगी और जोक' में भी नौकर की अपूर्व जिजीविषा, लोगों का उसके साथ अमानुषिक व्यवहार एवं जीवन की कठोर यथार्थता हमें इसीलिए प्रभावित करती है, क्योंकि घटनाओं के संयोजन एवं उनकी सूत्रबद्धता में कहानीकार का कलात्मक कौशल परिलक्षित होता है। धर्मवीर भारती की कहानी 'सावित्री न० दो' में सावित्री की व्यथा, जीवन के प्रति उसका नैराश्य भाव, कुंठा एवं आस्थाहीनता एक विराट् मानवीय सवेदना का परिचय देते हुए इसीलिए महत्वपूर्ण प्रतीत होती है, क्योंकि भारती ने उसमें जीवन तत्वों का संगुणन इस कुशलता से किया है कि सावित्री का अवसाद हमारी मन स्थिति पर विषाद की तीखी प्रतिक्रिया उत्पन्न कर देता है और सारी कहानी एक अमिट प्रभाव छोड़ जाती है।

इस प्रकार कहानी में कथानक का संयोजन एक विशेष प्रकार की सतर्कता की माँग करता है, जिसके प्रति किञ्चित्मात्र भी असावधानी सारे प्रभाव को शून्य कर देती है और कहानी असफल हो जाती है। इस प्रक्रिया में सर्वाधिक महत्वपूर्ण कार्य निस्संशङ्क कठिन है और वह उस केन्द्रीय दृष्टिकोण से सम्बन्धित है, जिसके अनुसार कहानीकार के सामने यह समस्या होती है कि कथानक में ऐसे किस पात्र का वह सृजन करे, जिसमें वह स्वयं अपनी आत्मिक अनुभूतियों की प्रतिष्ठापना कर सके और एक बहुरूपिए का रूप धारण कर विविध भाव-विचार अपने पाठकों के समक्ष उपस्थित कर सके। वैसे मैं यह स्पष्ट कर दूँ कि आधुनिक कहानी का इतना अधिक विकास

हो गया है कि इस शिल्प की आवश्यकता नहीं पड़ती और कहानीकार स्थितियों के संयोजन में ही अपनी आत्मिक अनुभूतियों को अधिक प्रौढ़ शिल्प के माध्यम से स्पष्ट करने का प्रयत्न करता है और कहानी का उद्देश्य सांकेतिकता में ही अभिव्यक्त होता है। यह इस कुशलता से होता है कि कहानी की गतिशीलता पर कोई आँच भी नहीं आने पाती। वस्तुतः जीवन के यथार्थ से सम्बन्धित जितनी भी कहानियाँ हम पढ़ते हैं, हम प्रत्यक्ष रूप से अनुभव कर सकते हैं कि कहानी के मध्य में कोई-न-कोई व्यक्ति ऐसा अवश्य है, जो सारी घटनाओं को अपने हाथ में समेटे हुए है और हम कथानक के दौरान में जो भी बातें देखते या सुनते हैं, उसी केन्द्रीय शक्ति के माध्यम से ही देखते या सुनते हैं, अमरकान्त की कहानी 'जिन्दगी और जोक' में वकील साहब ही वह केन्द्रीय पात्र है, जिनके माध्यम से कहानीकार ने अपनी आत्मिक अनुभूतियों का प्रकाशन किया है। मोहन राकेश की कहानी 'एक और जिन्दगी' में प्रकाश इसी तरह का पात्र है, जो लेखक की विचारधारा का वाहक है। इसी प्रकार धर्मवीर भारती की कहानी 'चाँद और टूटे हुए लोग' में चाँद, राजेन्द्र यादव की कहानी 'पुराने नाले पर नया फ्लैट' में स्वयं लेखक को सम्बोधित करने वाली पात्र-लेखिका तथा अमृतराय की कहानी 'सईदा के खत' में सईदा इसी प्रकार के पात्र हैं, जिनके माध्यम से लेखकों ने अपने विचारों को प्रकट किया है। मैं ऊपर कह चुका हूँ कि यह बड़ी कलात्मकता एवं सूक्ष्म कौशल से किया जाता है, ताकि पूरी कहानी कहीं से भी आरोपित न प्रतीत हो और कथानक की अपनी स्वतन्त्र सत्ता पर कोई आँच न आए। जहाँ ऐसे केन्द्रीय पात्र नहीं लिए जाते और लेखक स्थितियों के सङ्गुफन में अपनी आत्मिक अनुभूतियों का प्रकाशन करता है या बीच-बीच में कुछ संकेत देता चलता है, वहाँ बौद्धिकता का आग्रह बढ़ जाता है। निर्मल वर्मा की 'अन्तर', नरेश मेहता की 'निशास्त्री' तथा श्रीकान्त वर्मा की 'शवयात्रा' आदि कहानियाँ इसी प्रकार की हैं। अतः स्पष्ट है कि कथानक और पात्रों का सामंजस्य परस्पर इस प्रकार किया जाना चाहिए कि दोनों एक दूसरे में घनिष्ठ रूप में एकाकार हो जाएँ और एक दूसरे पर आरोपित न प्रतीत हों। यशपाल की कहानियों में इस तरह के पात्रों की भरमार रहती है, जो प्रायः असफल पात्र होते हैं और कहानियों में अलग से थोपे गये प्रतीत होते हैं। उन आरोपित पात्रों का सृजन केवल लेखक के सैद्धान्तिक मतों के प्रतिपादन मात्र के लिए ही किया गया है, पर जहाँ वह यह कहता है, कथानक एक भिन्न दिशा में जाता प्रतीत होता है। कहानीकार यदि थोड़ा और कुशलता एवं समय से काम लेता, तो ये सभी पात्र अपने में प्रभावशाली पात्र होते, वे कथानक को भी उचित दिशा में ले जाते और पाठकों को उन स्थलों पर दिशाहारा की भाँति भटकना न पड़ता। प्रेमचन्द के भी बहुत से पात्र मात्र इसीलिए निर्जीव कठपुतलियाँ प्रतीत होते हैं और कथानक को अव्यवस्थित करते दृष्टिगोचर होते हैं।



सफल कहानी की दृष्टि से इसके पश्चात् एक महत्वपूर्ण समस्या उठ खड़ी होती है कथानक सगठन और समय परिवेश का सतुलन, जिसका कहानीकार को बड़ी सावधानी से ध्यान रखना पड़ता है। मोहन राकेश की कहानी 'मलवे का मालिक' में एक ओर तो यदि पाकिस्तानी वर्षों पश्चात् अपनी जमीन को देखकर भावुकता से भर जाता है और कहानीकार उस भावुकता के माध्यम से ही एक बड़े यथार्थ की ओर सकेत करने की दिशा में गतिशील होता है, यदि उसी समय कोई निर्मल वर्मा टाइप का पात्र बीच में आकर रोमास की बातें करने लगे और मलवे पर चीयान्ती या वोदका की बोतलें खोलकर बैठ जाए और मोहन राकेश उस पाकिस्तानी की भावुकता को छोड़कर उस रोमियो के रोमास और उसे लेकर खिड़की-दरवाजे के भीतर होने वाली चेहमेगोइयों का उल्लेख करने लगते, तो आपके ऊपर क्या प्रतिक्रिया होती? क्या कहानीकार का उद्देश्य उसी यथार्थ एवं प्रभावशाली ढंग से आप तक पहुँचता, जिस रूप में 'मलवे का मालिक' के वर्तमान रूप में पहुँचता है? इसका उत्तर नकारात्मक ही है। इसी प्रकार किसी घटना में सुबह तो शरद् ऋतु का वर्णन हो और संध्या को ग्रीष्म ऋतु का, तो क्या यह हास्यास्पद न प्रतीत होता? यदि ऐसी भद्दी भूलें किसी कहानी में लक्षित हों, तो मेरा विचार है कि आप कहानी को एक ओर फेंक देंगे और फिर कभी उस कहानीकार की दूसरी कहानी को हाथ न लगाने की कसम खा लेंगे। समय तत्वों के प्रति अतिशय सावधानी इन भूलों का निराकरण करता है और कहानी में एकता एवं सगठन बनाए रखने का प्रयत्न करता है। फणीश्वरनाथ रेणु की 'रसप्रिया', मार्कण्डेय की 'माही', उषा प्रियंवदा की 'खुले हुए दरवाजे', भीष्म साहनी की 'चीफ की दावत', मन्नू भण्डारी की 'आकाश के आईने में', कृष्णा सोबती की 'डार से बिछड़ी', आदि कहानियाँ समय-तत्वों के प्रति सजगता एवं प्रभाव अन्विति (unity of impression) के कारण ही आपको प्रभावित करती हैं।

कहानी के कथानक-संगुणन के सम्बन्ध में अब एक अन्तिम बात रह जाती है। प्रायः कुछ कहानियाँ ऐसी लिखी जाती हैं, जिनमें किसी एक विशिष्ट पात्र के अनुभवों को एकत्रित करके कथानक का संगुणन किया जाता है और वह प्रधान पात्र एक पर्यवेक्षक की भाँति सारी घटनाओं पर अपने विचार एवं अनुभव प्रस्तुत करता चलता है। यदि ऐसी स्थिति हो, जिसमें किसी के वास्तविक अनुभवों और उसके द्वारा भोगी जाने वाली विपत्तियों या अन्य बातों को कहानी के माध्यम से प्रस्तुत करना उद्देश्य हो, तो उसे उसी रूप में प्रस्तुत किया जाना चाहिए, जिस रूप में वह स्वयं उन विपत्तियों को भोगता और अन्य बातों का अनुभव करता है। यदि वह स्वयं इन बातों को कहने में असमर्थ है, तो दृष्टि परिवेश में परिवर्तन आवश्यक है। धर्मवीर भारती की बहु-चर्चित कहानी 'सावित्री न० दो' में यदि स्वयं सावित्री अपने जीवन

की कथन पीड़ा एवं घुटन के सूत्रों को स्पष्ट करने में असमर्थ होती, तो किसी दूसरे पात्र में इतनी सामर्थ्य नहीं थी कि उसे इतने सफल एवं प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुत कर पाता। यदि कोई ऐसा करता, तो यह उसकी अनाधिकार चेष्टा ही होती। कहानीकार को इससे बचना चाहिए। यह एक अनिवार्य शर्त है। कहानीकार को इस प्रकार केवल उन्हीं बातों को प्रस्तुत करना चाहिए, जो सचमुच ही आवश्यक हों। कहानियों में इससे बढ़कर असतोष का विषय और कुछ नहीं हो सकता कि कहानीकार अपने अधिकार की मर्यादा भंग कर कथानक के बीच में आ कूदे और उस पात्र की अपूर्ण बातों को पूरा करने में लग जाए। कहानीकार का इस प्रकार स्पष्टतया कथानक के मध्य उपस्थित होना और अपना पर्दाफाश करना कथानक की हत्या ही नहीं, उसकी नाटकीयता को भी समाप्त करना है। यही कारण है कि आज जब हम पूर्व-प्रेमचन्द काल और प्रेमचन्द काल की कहानियों को पढ़ते हैं और बीच-बीच में लेखकों को उपस्थित होकर 'किस्सा' सुनाते हुए पाते हैं, तो कहानियों को बिना पढ़े एक तरफ रख देने की इच्छा होती है। यह प्रवृत्ति प्रेमचन्द और जयशंकर प्रसाद की कहानियों में भी बहुत कुछ प्राप्त होती है। जब हम देखते हैं कि अकारण ही बीच में प्रवेश कर वे घटनाओं या पात्रों का विश्लेषण करना प्रारम्भ कर देते हैं। कहानियों के सफल कथानक संगठन की दृष्टि से यह उचित नहीं होता। यह सदैव स्मरण रखना चाहिए कि कथानक को आवश्यकता से अधिक नाटकीय बनाने में भी कथानक को क्षति पहुँचती है। कहानी के कथानक को सुगुंफित करने में प्रायः बीच का ही मार्ग अपनाया जाना चाहिए और प्रत्येक आवश्यक बातों का सावधानी से पालन कर सफल कथानक प्रस्तुत किया जाना चाहिए। मोहन राकेश की 'मदी', नरेश मेहता की 'चादनी', राजेन्द्र यादव की 'नए-नए आने वाले', कमलेश्वर की 'खोयी हुई दिशाएँ', फणीश्वरनाथ रेणु की 'तीसरी कसम' तथा निर्मल वर्मा की 'लवर्स' आदि ऐसी ही सफल कहानियाँ हैं, जिनमें किसी एक विशिष्ट पात्रों के अनुभवों का कुशल सुगुंफन किए गए हैं।

कहानी में आदि, मध्य और अन्त का भी बड़ा प्रमुख स्थान होता है। अच्छी-से-अच्छी कहानियाँ भी गलत ढंग से प्रारम्भ किए जाने के कारण प्रभावशून्य हो जाती हैं और पाठकों का ध्यान आकर्षित करने में असफल रहती हैं। कहानी का प्रारम्भ एक नाटकीय ढंग से होता है, जो थोड़ा चौंका देने वाला होता है। इस प्रवृत्ति में कहानीकार कोई भूमिका नहीं देता और न अपने पात्रों का कोई परिचय ही देता है। वह तो बस सीधे-सीधे अप्रत्याशित रूप से कहानी प्रारम्भ कर देता है। एक उदाहरण इस प्रकार है—

“जसोदा के दो-दो लाल  
ब्रह्मभार-गिरधारी”

गाते हुए वह आती ।

—“देख श्री पुत्रः”

“पुत्र” पंजाबी भा से लम्बा करते हुए भरे गालों का वह छोटा सरदार, जिसकी भर्त्सना भी शीघ्र-भीगने को हो रही थी और जो इस समय साफ लपेट रखा था, बोला—

“पुत्र” रोज़ की तरह आज भी बिगड खड़ा हुआ ।

—“मो खते ! मोअन कैसे तेरी जीभ घिसी जाती है ?”

कहानी का प्रारम्भ चित्र-विधान प्रणाली के अनुसार होता है, जिसमें कहानीकार किसी सिल्लि का चित्र खींचता है और इस प्रकार कहानी का प्रारम्भ होता है । एक उदाहरण से यह बात स्पष्ट हो जाएगी—

“हृन् बार पृष्ठा चाहा है, मगर बार-बार चुप रह गयी हूँ ।”

आज जब मैंको सज-धजकर वह—सावित्री की पूजा के लिए थाल में सूत और रोजी ज्वाला रखकर जाते देखा, तभी से बेहद बेचैनी है कि आज तो यह सवाल तुमसे पूछकर रहा है, सत्यवान ! जाते-जाते मैं की निगाह मेरी इस गन्दी छ साल से यही पड़ी रोग दायी पर पड़ी और वे ठिठक गई । फिर पूजा की थाली नीचे रख दी । मेरे पास आई मेरे लखे मैल भरे बालों पर हाथ फेरकर बोलीं, “सबित्तरा बेटी !” और आसू गोछे हुए चली गई । सबित्तरा मेरा घर का नाम है—प्यार का (जब मैं प्यार के कबिल थी) —असली नाम है सावित्री ! और नहीं तो सिर्फ नाम के नाते से ही तुमसे पूछती हूँ सत्यवान कि तुम बताओ कि मैं आखिर कहां तो क्या कहूँ ? हृन् और भटक-भटककर रोगी, जर्जर, बरसों से क्षण-क्षण धीरे-धीरे मरती हुई यह सावित्री नाम की लड़की अब बहुत थक गई है । रास्ता क्या है सत्यवान ?”

किसी विशेष वर्ण को लेकर कहानी का प्रारम्भ करने की भी प्रवृत्ति बहुत प्रचलित है । इसमें प्रधान चरित्र का परिचय पहले ही दे दिया जाता है और उसकी मुख्य रेखाओं के सम्बन्ध में पाठकों को पहले से ही ज्ञान हो जाता है । प्रायः चरित्र प्रधान कहानियों में यह प्रवृत्ति विशेष रूप से अपनाई जाती है । एक उदाहरण इस प्रकार है—

“वह दूर से दिखाई देती हुई आकृति मिस पाल ही हो सकती थी ।

“फिर भी विश्वास करने से पहले मैंने अपना चश्मा ठीक किया । निःसन्देह, वह मिस पाल ही थी । यह तो खैर मुझे पता था कि वह उन दिनों कुल्लू में ही कहीं

१. नरेश मेहता, दायि, (दिसम्बर १९६१), बम्बई, पृष्ठ १३

२. धर्मवीर भारती, सावित्री न० दो (सारिका : जून १९६२), बम्बई, पृष्ठ १२

रहती हैं, मगर इस तरह अचानक उससे भेट हो जाएगी, यह मैंने नहीं सोचा था। और उसे सामने देखकर भी मुझे यह विश्वास नहीं हुआ कि वह स्थायी रूप से कुल्लू और मनाली के बीच उस छोटे से गाँव में ही रहती होगी। जब वह दिल्ली से नौकरी छोड़कर आई थी, तो लोगो ने उसके बारे में क्या-क्या नहीं सोचा था।<sup>१</sup>

प्रकृति चित्रण से कहानी प्रारम्भ करने की प्रवृत्ति जयशंकर प्रसाद और अज्ञेय में अधिक मिलती है, पर अन्य कहानीकारों ने इसे कुछ विशेष नहीं अपनाया। इसका कारण कदाचित् यह हो कि प्रकृति चित्रण काव्य से अधिक सम्बन्धित समझा जाता रहा है और जीवन का यथार्थ लेकर चलने वाले कहानीकारों का मन वहाँ रमा नहीं। पर इसका पूरा अभाव नहीं है। नई कहानी में ही ऐसी अनेक कहानियाँ मिल जाती हैं, जिनमें प्रारम्भ—प्रकृति चित्रण से किया गया है। एक उदाहरण से इसे स्पष्ट किया जा सकता है

“छज्जे पर भूरी, जलती रेत की परते जम गई हैं। हवा चलने पर अलसाए-से घूल कण घूप में भिलमिल से नाचते रहते हैं। लड़ाई के दिनों में जो बैरक बनाये गये थे, वे अब उखाड़े जा रहे हैं। रेत और मलवे के ढह ऐसे खड़े हैं, मानो कच्ची सड़क के माथे पर गोमड़े निकल आए हो। खिड़की से सब कुछ दीखता है। दिन और शाम के बीच कितने विचित्र रंगों की छायाएँ टीलों पर फिसलती रहती हैं। दूर से निरन्तर सुनाई देता है, पत्थर तोड़ने की मशीन का शोर, दैत्य के घुराटों की तरह ‘घुरं-घुरं-घुरं’...”

इसके अतिरिक्त आरम्भ करने के और कई ढंग हैं। एक कुतूहलतापूर्ण आरम्भ होता है। जैसे :

“उसकी माँ दरियाँ बुनती थी और वह बेकार था। दरियाँ बुनने का भी कोई ऐसा बँधा हुआ सिलसिला नहीं था, जिसे काम कहा जा सके। कभी कोई अपनी जरूरत से बुनता लेता और कभी बेजरूरत भी। उसे काम देने की नीयत से दे देता, या बरसों का कोई गद्दा लिहाफ जब जवाब दे जाता, उपलमा और अस्तर फट जाता और बदरग नामा भीतर से भाकने लगता, तो उसे काम से लाने का एक यही तरीका था कि उसे देवा की अम्मा को दे दिया जाए और वह महीने दो-महीने में दरी बुनकर दे जाए। मेहनत-मजूरी का दाम धीरे-धीरे पटता रहता, क्योंकि कोई धन्धा तो था नहीं कि इस हाथ ले उस हाथ दे। यही क्या कम था कि जरूरत पड़ने पर उसे कहीं-न-कहीं से पैसे मिल जाते।”

कहानी के मध्य के सम्बन्ध में भी विद्वानों ने अपने-अपने विचार प्रकट किये हैं। मध्य का महत्व कहानी की दृष्टि से मैं कुछ विशेष नहीं समझता। कहानी कोई

१. मोहन राकेश : एक और जिन्दगी, (दिसम्बर १९६१), दिल्ली, पृष्ठ ५८

२. निर्मल वर्मा : जलती झाड़ी, (१९६४), दिल्ली, पृष्ठ २२

३. कमलेश्वर : राजा निरबसिया, (फरवरी १९५७), इलाहाबाद, पृष्ठ १०

निबन्ध या उपन्यास तो है नहीं, उसमें जीवन की किसी एक संवेदना का चित्रण होता है या एक घटना का या एक पक्ष का, जिसे खण्डों में बाटकर नहीं देखा जा सकता। एक आलोचक ने लिखा है कि यह मध्य बिन्दु वही स्फुट होता है, जहाँ कहानी का आदि और अन्त प्रायः सतुलित सा होता दिखाई पड़े लेकिन इसकी स्थापना का कोई स्थिर स्थान नहीं बताया जा सकता। कृतिकार की प्रतिभा इतने नए नए प्रकार के मोड़ निरन्तर लिया करती है कि इस विषय में कोई स्थायी सिद्धान्त बनाने से काम नहीं चल सकता। न जाने कितने लेखक हैं, जो कि इस चरम उत्कर्ष और मूलभाव वाले स्थल को आगे-पीछे बहुत कुछ खसका लेते हैं, फिर भी सौन्दर्य में कोई विकृति नहीं आने पाती। अतएव कहानी के समस्त विस्तारक्रम में यह मध्य बिन्दु अथवा जिज्ञासा और कौतूहल के पूर्णतया प्रबुद्ध होने का स्थान कहाँ होना चाहिए और कहाँ किस स्थल पर इसकी स्थापना अनुचित हो सकती है—इसका कोई निश्चयात्मक सिद्धान्त नहीं स्थिर किया जा सकता। श्रेष्ठ कृतिकारों की विभिन्न रचनाओं में इसके व्यवहार की अपनी-अपनी पृथक् पद्धति मिलती है। इस विषय में सामान्यतः दो बातें कही जा सकती हैं। पहली बात का सम्बन्ध कहानी के कथानक तत्व से है। इसमें आरम्भ और अन्त के बीच का सारा प्रसार चरम सीमा अथवा मध्य बिन्दु का क्रीडा स्थल मानना चाहिए इस बीच की सारी दौड़ में कही भी उस मध्य बिन्दु की स्थापना हो सकती है। उचित तो यही है कि आरम्भ और अन्त में उसका रूप स्फुट हो। आरम्भ से चलकर कहानी का मूल विषय चाहे वह चरित्र हो चाहे घटना और भाव—एक क्रम से और एकनिष्ठ होकर आगे बढ़ता है। इस बढ़ने में शनैः शनैः, जैसे गति तीव्र होती जाती है, उसी प्रकार प्रभाव भी सिमित कर घनीभूत होता जाता है। इस विस्तारक्रम में कथानक जिस समय तीव्रतम गति से पर्यवसान की ओर मोड़ लेता है, उसी को कहानी का मध्यबिन्दु समझना चाहिए। इसे हम कहानी के मैदान की उच्चतम भूमि कह सकते हैं। जो परिष्कृत बुद्धि वाले सहृदय होंगे वे इसके सच्चे स्वरूप को पहचान कर उसके महत्व का ज्ञान कर सकते हैं। सामान्यतः अंग्रेजी के लेखक भी इस मध्यबिन्दु के महत्व निरूपण में कुछ आना-कानी कर गए हैं, लेकिन इससे कथानक के इस अंश का महत्व कम नहीं समझना चाहिए। वस्तुतः यथार्थ तो यही है कि कुशल समीक्षक का ध्यान कहानी के सम्पूर्ण प्रसार में इसी मोड़ की ओर आकृष्ट होता है। इस घुमाव अथवा मोड़ के ऊपर खड़े होकर हम पूर्व में वृद्धिक्रम को स्थिर होते भी देखते हैं और साथ ही अन्तोन्मुख निगति का सारा सौंदर्य हमारे सामने स्पष्ट हो जाता है। यदि इस स्थल का सच्चा रूप समझने का योग मिल सके, तो यह स्पष्ट हो सकता है कि इसके पूर्व कथा का क्या और कैसा क्रम रहा होगा और आगे का क्रम कैसा चलेगा। यदि चरित्र से कहानी का आरम्भ हुआ है, तो मध्यबिन्दु प्रायः उस स्थल पर आना चाहिए जहाँ पहुँचकर वह चरित्र अपने पूर्व के

सम्पूर्ण संचित बल को लेकर विद्युत्गतित से लक्ष्य की ओर टूटता है अथवा मुड़ता है।

जहाँ यह उल्लेख करना आवश्यक है कि ऐसी बाध्यताएँ शास्त्रीय ही हैं, जिन्हें आधुनिक कहानीकार अपनाना आवश्यक नहीं समझता। यो तो आदि और अन्त को छोड़कर पूरी कहानी ही मध्यविन्दु है और जैसा कि एक आलोचक ने कहा है<sup>१</sup>, उसे कूड़े-कचड़े से नहीं भर दिया जाता पर आज की कहानी में मध्यविन्दु जैसी कोई चीज नहीं होती। कहानी कई मोड़ लेती है और यह निश्चय करना कि उन कई मोड़ों में से मध्यविन्दु का मोड़ कौन-सा है, पाठको के लिए तो दरकिनार, स्वयं कहानीकार के लिए ही कठिन होता है।

कहानी का अन्त अवश्य ही बहुत महत्वपूर्ण होता है। पहले युग की कहानी-कला को ले, तब चरम-उत्कर्ष के पश्चात् भी उपसंहार देने की प्रवृत्ति प्रचलित थी और यह कहानी के सारे प्रभाव को समाप्त कर देती थी। वास्तव में कहानी का अन्त कहाँ हो, किस प्रकार हो, किस पात्र के माध्यम से हो—ये समस्याएँ इतनी महत्वपूर्ण हैं, जो प्रत्येक कहानीकार का ध्यान आकर्षित करती हैं और पर्याप्त सावधानी की अपेक्षा करती हैं, क्योंकि प्रायः अच्छी-से-अच्छी कहानियाँ भी दुर्बल अन्त के कारण प्रभावशून्य हो जाती हैं। अन्त के सम्बन्ध में यह ध्यान रखने की बात है कि बिना नाटकीयता पर क्षति पहुँचे लेखक का लक्ष्य प्रभावशाली ढंग से स्पष्ट हो जाना चाहिए। पहले तो बड़ी चिर-परिचित प्रणाली प्रचलित थी—‘और वह पछाड़ खाकर गिर पड़ी।’—या ‘और वह घर के बाहर निकल गया’ या ‘और वह सूने आकाश की ओर देखने लगा।’ आदि। इस तरह के अन्त प्रायः सभी कहानीकारों ने अपनाए हैं, यहाँ तक कि जेनेन्द्र-अज्ञेय और इलाचन्द्र जोशी आदि मनोवैज्ञानिक कहानीकारों ने भी—स्थूलता छोड़कर सूक्ष्मता अपनाने और अभिनय शिल्प-प्रयोग करना जिनका प्रमुख धर्म था। लेकिन आज की कहानी इस तरह के पिटे-पिटाए अन्त करने वाली प्रणाली से आगे आ चुकी है और उसका तिरस्कार करती है। यह विकास का नया चरण ही समझा जाना चाहिए। ‘अन्त’ इस प्रकार का होना चाहिए कि जहाँ कहानी समाप्त हो, वहाँ से एक नई कहानी पाठको के मन में जन्मे—कहानी कला की मैं यह सर्वाधिक महत्वपूर्ण विशेषता स्वीकारता हूँ।

‘अन्त’ का उद्देश्य कहानी के लक्ष्य को स्पष्ट करना होता है, पात्रों के सम्बन्ध में अन्तर्निहित सारे रहस्य सूत्रों को खोलना होता है और साथ ही कहानीकार की विचारधारा का भी अप्रत्यक्ष ढंग से पाठको को एक संकेत दे देना चाहिए। ‘अन्त’ में आकर पाठक और लेखक का सम्बन्ध समाप्त हो जाता है<sup>२</sup> और यही आकर

१. मैकोन्सी : द क्राफ्ट ऑव द शार्ट स्टोरी, (१९३६), पृष्ठ २०

२. बैरेट : शॉर्ट स्टोरी राइटिंग, पृष्ठ १७१

कहानी के सारे सूत्र सगुफित भी हो जाते हैं। ऊपर जिस चिर-प्रचलित कहानी का अन्त का उल्लेख मैंने किया है उसका अनुसरण यत्र-तत्र आधुनिक कहानी में भी प्राप्त होता है।

‘जार्ज खड़ा हो गया। उसने एक बार भी मुझे नहीं देखा और दूसरे क्षण भीड़ के संग वह भी द्यूब की तरफ भागने लगा। द्यूब के ऑटोमेटिक दरवाजे क्षण-भर के लिए खुले और भीड़ को अपने भीतर निगलकर दूसरे क्षण ही बन्द हो गए।

पहियों की भडभडाती आवाज धीरे-धीरे मन्द पड़ती गई और फिर सब पूर्ववत् शान्त हो गया। पुरग के जिस अघेरे को द्यूब को हेडलाइट ने पीछे खिसका दिया था, वह फिर वापस लौट आया।

सिर्फ प्लेटफॉर्म की खुली छत के परे न्यू एक्टन की रोशनियाँ अघेरे में चुपचाप झिलमिलाती रही।

खम्भे की आड़ में युवक ने कहा—अगली गाड़ी से—और उसे चूम लिया। लड़की की आँखें मुंद गई।

उसने देखा भी नहीं...

और मुझे लगा, जैसे मुद्दत से मैंने सिगरेट नहीं पी।<sup>१</sup>

कहानी का एक अन्त प्रश्नचिह्न छोड़कर समाप्त हो जाता है। कहानीकार समस्याओं का कोई समाधान नहीं देता और न पात्रों की नियति के सम्बन्ध में ही कुछ निश्चित बातें बताता है। वह मात्र कुछ रंग और संकेत भर छोड़ जाता है, जिन्हें पाठकों को स्वयं ही अपने मस्तिष्क से कल्पना करके उन संकेतों के माध्यम से रंग भरने पड़ते हैं। स्पष्ट है कि यह प्रक्रिया तीव्र बौद्धिकता की माँग करती है और आज की कहानी जब सश्लिष्ट चरित्रों एवं जटिल समस्याओं को लेकर चलती है। इस तरह की बौद्धिकता बहुत ही सहज एवं स्वाभाविक जान पड़ती है। यद्यपि समाधान न देने और कहानी का ‘अन्त न करने की प्रवृत्ति का विरोध भी किया जाता है ?<sup>२</sup> पर यदि कहानी कला के विकास के साथ

१ निर्मल वर्मा . जलती झाड़ी, (१९६४), दिल्ली, पृष्ठ १४०-१४१

२. “The story should conclude unless there is special reason why it must not. But it should not be carried far past the climax and smoothed down into dullness and conventionality. “And so they were married and lived happily ever after” Has gone out of date, but he practices still survive in endings such as these ‘Indeed, the whole family were delighted to have Robert in their home, and he never forgot the debt of gratitude he owed to them’”

सीधे-सादे अन्त न देकर सकेतो के माध्यम से स्वयं पाठको को कहानी का अन्त समझ लेने की प्रवृत्ति विकसित होती है तो इस प्रकार के विरोध समझ में नहीं आते हैं। प्रश्न चिन्ह छोड़कर समाप्त हो जाने वाली कहानियों का अन्त इस प्रकार होता है।

‘मैंने थाली नहीं छुई। (क्षमा करना सावित्री बहन!) बहाने से आँख मूंदकर तक्रिए से टिककर लेट गई, तो ऐसा लगा, मानो मेरे चारों ओर लोग चुपचाप इन्तजार में खड़े हैं कि मेरी मृत्यु की घड़ी टलनी क्यों जा रही है। सबके चेहरों पर शोक भी है इन्तजार भी, अधीरता भी। सब चुप है सिर्फ दीवार पर लगी मेरी शादी की घड़ी टिक-टिक कर रही है। उस पर बना गुलाब बोलता है। गुड नाइट, गुड नाइट, गुड नाइट! कमरे भर में मोगरे की तेज महक है। मगर इस सबसे भी मौत की महक दबती नहीं। मृत्यु की यह दूसरी गाथा है, सावित्री बहन! तुम्हारी गाथा से बिल्कुल पृथक्। सब बिना कहे, बिना बोले इन्तजार कर रहे हैं। मैं भी इन्तजार कर रही हूँ। मेरे लिए किसी का कुछ अर्थ नहीं रहा। न मैं माँ की बेटी रही, न सित्तो की बहन। न इनकी पत्नी, न राजाराम की सिर्फ यह खिडकी मेरे लिए एक चौकोर दुनिया है। पार्क में खिलते गुलमोहर, अमलतास के रंग हैं, सामने की खिडकी में अठखेलियाँ करती लड़की के आकार हैं, खेलते बच्चों की हसी की आवाजें हैं। एक दिन अदृश्य हाथ आकर इन चौकोर प्लेट पर अंकित आकारों को मिटा देगा, आवाजें बन्द हो जायेंगी और मैं थककर लेट रहूँगी, लेकिन कब?’

कहानी का एक ‘अन्त’ नाटकीय होता है। यह कहानी कला के विकास की दृष्टि से उल्लेखनीय है। एक उदाहरण इस प्रकार है।

पादरी आगे निकल गया तो भी कुछ देर हकीम के चेहरे पर वह मुस्कराहट बनी रही। “मेरे लिए उबला हुआ अण्डा अभी तक क्यों नहीं आया?” सहसा जॉन क्रोध के साथ बड़बड़ाया। अनिता स्लाइस पर भस्म लगाती हुई सिहर गई। किरपू ने एक प्लेट में उबला हुआ अण्डा लाकर जॉन के पास रख दिया।

“छीलकर लाओ!” जॉन ने उसी तरह कहा और प्लेट को हाथ मार दिया। प्लेट अण्डे समेत नीचे जा गिरी और टूट गई।

उधर गिरजे की घण्टियाँ बजने लगी डिंग डाँग! डिंग डाँग! डिंग डाँग! २

इसके अतिरिक्त कहानी का एक अन्त ऐसा होता है, जो उपसंहार का आभास देता है, पर वास्तव में वह उपसंहार न होकर कहानीकार का शिल्प-कौशल होता है कि ऐसा भ्रम उत्पन्न कर वह अपने लक्ष्य की प्राप्ति कर लेता है, जैसे।

“कमरे के ये जनवरी के टहलते बादल, गीले बादल, मेरी स्नायुओं में चेतना में भी सायास घिर रहे हैं या अनायास ही यह सब घट चुका है?”

निशा के वे लाल लाल जूते, हवा में हिलते कनटोप का फुन्दा, पहाड़ी सुनसान मोड़ों पर मुलायम सी बहू बुलबुली पदाहट—

१. धर्मवीर भारती : सावित्री नम्बर दो, (सारिका जून १९६२), बम्बई, पृष्ठ ३५
२. मोहन राकेश : जानवर और जानवर, (१९५८), दिल्ली पृष्ठ १६०



खट् खट् ।

खट् खट् खट्.....

निशा का खरगोश जो ऊँघ रहा था । टहलते बादलो के नीचे-नीचे फुदकता गौरा के पैरो के पास बादलो भीगा काँपता बैठ गया ।

मेरे सामने बैठी उदास बादल सी इस गौरा को क्या कहूँ ?

स्वयं मेरे पास कहने को क्या है ? केवल लौट जाने के मार्ग पर एक यात्रा है, जबकि यहाँ एक ऐसा दुःख है, बादलो में डूबा, गौरा भीगा—एक दुःख ।<sup>१</sup>

किसी दृश्य या स्थिति के वर्णन से कहानी का अन्त करने की प्रवृत्ति भी आज लोकप्रिय है, जैसे “मैं पत्र आगे न पढ़ सका । घुरन, बेबसी, धुआँ, ढहराव, खामोशी और उसमें ऊबती हुई आत्मा । वे बेबस उठे हुए हाथ और पानी भरी आँखें, जैसे चारों ओर थी । हर तरफ थी ।”

इन कुछ उदाहरणों से यह बात स्पष्ट हो जाती है कि कहानी के कथानक में अन्त का कितना महत्व होता है । ऊपर जिन कहानियों की चर्चा की गई है, वे प्रत्येक दृष्टि से सफल कहानियाँ हैं । जिनमें कथा-संगठन की सफलताएँ परिलक्षित की जा सकती हैं । कथावस्तु के स्वरूप की दृष्टि से उसके तीन भाग हो सकते हैं ।

१—घटना प्रधान कथानक

२—चरित्र प्रधान कथानक

३—भाव-प्रधान कथानक

घटना-प्रधान कथानक में घटनाओं का बाहुल्य होता है, जिसमें लेखक का उद्देश्य अधिक-अधिक घटनाओं को रखकर अधिक व्यापक जीवन प्रसंगों को समेटना होता है । स्पष्ट है कि इस प्रकार के कथानकों के निर्वाह में स्थूलता अधिक रहती है और यदि उनके निर्वाह में जरा भी शिथिलता या असावधानी बरती जाए तो सारी कहानी प्रभाव शून्य हो जाती है । इस प्रकार के कथानकों में संयोग तत्वों (chance elements) की प्रधानता होती है । रोमांचकारी, शिकारी या जासूसी कहानियाँ इसी श्रेणी में आती हैं । प्रेमचन्द काल की अधिकांश कहानियाँ भी इसी कोटि की होती हैं । प्रेमचन्द की ‘आलमगोष्ठा’, जयशंकर प्रसाद की ‘देवरथ’, वृन्दावन लाल वर्मा की ‘शरणागत’, यशपाल की ‘फूलों का कुर्ता’, आदि कहानियाँ घटना प्रधान कहानियाँ ही हैं । नई कहानी में भी फणीश्वरनाथ रेणु की ‘तीसरी कसम’, भ्रमरकान्त की ‘जिन्दगी और जोक’ आदि कहानियाँ भी इसी श्रेणी की हैं ।

चरित्र-प्रधान कथानक में घटना को उतना महत्व नहीं दिया जाता, जितना किसी चरित्र को । इस प्रकार के कथानकों में कोई विशेष चरित्र चुन लिया जाता

१ नरेश मेहता तथापि, (दिसम्बर १९६१), बम्बई ४३

२. कमलेश्वर . राजा निरवंसिया, (फरवरी १९५७), इलाहाबाद, पृष्ठ ६३

है और उन्हीं के व्यक्तित्व के प्रकाशन के लिए सारे कथा सूत्रों की व्यवस्था की जाती है प्रधानता उसी विशेष चपित्र की होती है, और उसके विविध पक्षों का उद्घाटन किया जाता है आधुनिक काल में इस प्रकार की कहानियों में मनोवैज्ञानिक तत्वों एवं मानसिक अन्तर्द्वन्द्व के आधार पर किसी चरित्र को स्पष्ट करने का प्रयत्न होता है। प्रेमचन्द की बूढ़ी काकी, यशपाल की 'कलाकार की आत्महत्या', जैनेन्द्रकुमार की 'मास्टर जी', धर्मवीर भारती की 'सावित्री नम्बर दो', मोहन राकेश की 'मिस पाल', कमलेश्वर की 'देवा की माँ', नरेश मेहता की 'दुर्गा', राजेन्द्र यादव की 'जहाँ लक्ष्मी कैद है', फणीश्वरनाथ रेणु की 'टेबुल', अमरकांत की 'खलनायक', मन्मथपण्डारी की 'एक कमजोर लड़की की कहानी', मार्कण्डेय की 'हसा जाई अकेला, आदि कहानियाँ इसी कोटि की हैं।

भाव-प्रधान कथावस्तु में न तो घटनाओं को महत्व प्रदान होता है, न किसी चरित्र को वरन् किसी अनुभूति को ही प्रमुखता प्रदान होती है। इसमें कथावस्तु का स्वरूप अत्यन्त सूक्ष्म एवं अमूर्त होता है, इसमें भावुकता की प्रधानता हो जाती है। प्रसाद की 'आकाशदीप', अज्ञेय की 'हीलीबोन की बतखें', जैनेन्द्रकुमार की 'नीलम देश की राजकन्या, मोहन राकेश की 'जस्म', नरेश मेहता की 'निशाँस जी', कमलेश्वर की 'पीला गुलाब', उषा प्रियंवदा की 'चौदनी में बर्फ पर' आदि कहानियाँ इसी प्रकार की हैं, जिनमें कोई कथानक नहीं है, केवल भावों को ही प्रधानता दी गई है। ऊपर मैंने भावुकता का उल्लेख किया है, उसका अर्थ यह न निकाला जाय कि इन कहानियों में भावुकता लेखकों द्वारा आरोपित की गई है। वह भावुकता पात्रों की होती है, जिसमें लेखक इन्वाल्व नहीं होते और उनकी निर्व्यक्तिकता और तटस्थता इन कहानियों की प्रभावशीलता बढ़ती है।

अन्त में चरम सीमा के सम्बन्ध में भी दो चार बातें कह देना उचित होगा। चरम सीमा में जिज्ञासा एवं मूल समस्या बिल्कुल स्पष्ट हो जाती है, साथ ही कहानीकार का उद्देश्य भी स्पष्ट हो जाता है। चरम सीमा की स्थिति कहानी में अत्यन्त महत्वपूर्ण होती है। जैसे पारा अपनी अन्तिम सीमा पर जाकर झनझना कर टूट जाता है, वैसे ही चरम सीमा पर आकर कहानी के सभी रहस्यों का एक साथ ही पर्दाफाश हो जाता है। चरम सीमा पर कहानी का कुछ भी रहस्यमय नहीं रह जाता। अच्छी कहानियों को चरम सीमा पर ही समाप्त हो जाना चाहिए। पहले कथावस्तु में चरम सीमा के बाद उपसंहार देने की भी प्रथा थी। प्रेमचन्द काल में तो इसका बहुत ही प्रचलन था, पर बाद में उपसंहार का पूर्ण तिरस्कार किया जाने लगा और कहानियाँ चरम सीमा पर ही समाप्त होने लगीं। कथावस्तु में पूर्ण एकता भी इसी चरम सीमा पर आकर स्पष्ट होती है। कहानी में चरम सीमा का विशेष महत्व नहीं है और अधिकांश कहानीकार इसकी बाध्यता नहीं स्वीकारते। अमरकान्त की कई कहानियाँ ऐसी हैं, जिनमें चरम सीमा की पूर्ण उपेक्षा लक्षित होती है।

भीष्म साहनी और रेणु की भी कई कहानियाँ इसी श्रेणी की हैं। कथावस्तु में पूर्ण एकता होनी आवश्यक होती है। एकता से अभिप्राय उद्देश्य, कार्य व्यापार एवं प्रभाव की परस्पर एकता से है। इस एकता की उपलब्धि प्राप्त करना कहानी कला की सबसे कठिन वस्तु होती है, किन्तु जिन कहानियों से इस एकता की उपलब्धि होती है। उनसे विचारवान पाठकों को एक स्वर्गीय आनन्द की सी प्राप्ति होती है।<sup>१</sup> वास्तव में यह एकता कहानियों की प्रभावशीलता में वृद्धि करती है।

कथानक सगठन के प्रमुख तत्वों एवं समस्याओं पर विचार करने के पश्चात् कथानक के सगठन के प्रस्तुतीकरण को विभिन्न शैलियों पर विचार कर लेना चाहिए, जिन्हें कहानीकार अपनी आवश्यकतानुसार एवं कथानक के अनुरूप अपनाता है, जिससे वह कहानी में अधिक से अधिक अपील और प्रभाव उत्पन्न कर सके। वस्तुतः कुशल कहानीकार ऐसी परिस्थितियाँ उत्पन्न करता है, जिससे पाठक केवल पाठक ही नहीं रह जाता, वह स्वयं अपने को कहानी का पात्र जैसा ही समझ लेता है, उसके सुख-दुःख को अपना समझ लेता है और दोनों के बीच की दूरी जितनी ही कम हो जाती है, कहानी उतनी ही मफल समझी जाती है।<sup>२</sup> कहानीकार ऐसी ही

1. "A skilful literary artist having conceived, with deliberate care, a certain unique or single effect to be wrought out, he then invents such incidents, he then combines such invents—as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence not to the out bringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written of which tendency, direct or indirect is not to the one-pre-established design. And by such means, with such care and skill, a picture is at length pointed which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindened art, a sense of the fullest satisfaction. The idea of the tale has been presented unblemished because undisturbed, and this is an end unattainable by the novel."

—एडगर एलेन पो

2. 'fiction on the other hand, calls for the personal participation of the reader in one or many dramatic enterprises, contradiction are created and the protagonist sets forth to resolve them, and the reader joins in these struggles. The reader participates, and there by is the unique secret of the art of the story tellers his ability to project his audience into the dramatic situation he has evoked. The measure of his art is how well he does this. The stature of his art depends upon the type of dramatic comprehension and lordship he can offer his audience, the quality of his art depends upon his own relationships to the masses of people."

—ब्रैण्ड द्विटलॉक

प्रणालियों को अपनाता है, जिससे इस उद्देश्य की पूर्ति तो हो ही स, साथ ही चरित्रों का स्वाभाविक विकास हो सके। इसी की एक प्रकार से पाठक और लेखक के सम्बन्ध के रूप में भी देखा जा सकता है। एक प्रणाली में पाठक पूर्णतया लेखक के ऊपर ही निर्भर रहता है और जो कुछ वह कहता है, वही वह सुनता है, दूसरी प्रणाली में वह लेखक से कोई सम्बन्ध नहीं रखता, वरन् मात्र कहानी से ही अपना सम्बन्ध बनाए रखता है। स्टेज पर जो ड्रामा अभिनीत किया जाता है, उसमें दर्शकों का प्रत्यक्ष सम्बन्ध नाटक से होता है, नाटककार से नहीं। उस प्रक्रिया में लेखक अदृश्य होता है। उसके शब्दों एवं विचारों को अभिनेता अपने मुख से एवं क्रिया कलापो से अभिव्यक्त करते हैं और दर्शक अपने-अपने ढंग से बातों को समझते और ग्रहण करते हैं। पर जब हम नाटककार और कहानीकार की स्थिति पर विचार करते हैं, तो यह स्पष्ट ही है कि कहानी में इस दृष्टि से नाटक जैसी कोई चीज नहीं होती। यह ठीक है कि कहानीकार अपने शब्दों एवं विचारों का कथोपकथनों के माध्यम से पात्रों से कहलवा सकता है, पर इसके साथ ही यह भी आवश्यक है कि वह यह बताए कि ये पात्र कहाँ से आए, अभी तक जहाँ थे और अभी तक क्या रहे थे। और एक बार उपस्थित होकर भी उनकी नियति क्या होगी और ऐसी क्यों हुई— और यह भी असफल, जिसमें न तो तर्कों का कोई आधार होता है और न कोई स्वाभाविकता।

कहानी के कथानक में कहानीकार को सामान्यतः ऐसी स्थिति का सामना करना पड़ता है, जहाँ अनेक कारणों से साधारण प्रभाव की तुलना में कुछ अधिक की आवश्यकता होती है, जहाँ पाठक स्वयं अपने से बन लेता, यदि वह उस स्थान पर होता और सारी घटनाओं को अपनी आँखों से देखता होता। यह अनेक बातों के सामान्य विवरण से सामान्यतः सम्बन्धित होता है, या कुछ विशिष्ट वास्तविकताओं से सम्बन्धित होता है जो आन्तरिक ज्ञान एवं अनुभवों पर आधारित होता है और पाठकों के सम्मुख उपस्थित किया जाता है। उदाहरणार्थ पात्रों को यदि इस प्रकार उपस्थित किया जाए कि उनकी भावुकताएँ पाठकों को सारी कथा बता दे, तो इसमें एक लम्बी प्रक्रिया होगी या एक प्रकार से यह असम्भव सा ही होगा। उनके निर्माता को बहुत सी बातें अपनी ओर से निश्चित रूप से कहनी होगी। कहानीकार यह कभी नहीं भूल सकता कि अपने पात्रों कि जिन मनस्थितियों का वह वर्णन कर रहा है। वह स्वयं अपनी हैं। लेखक को अपने पात्रों के सम्बन्ध में अधिक से अधिक ज्ञान रहता है, जबकि पाठक उनके सबध में बहुत सारी बातों से अनभिज्ञ रहता है। लेखक को अपनी विचारधारा को निश्चित रूप से उपन्यासों में प्रकट करना चाहिये, पर इस रूप में कि वह कथानक का एक अंग ही बन जाए, अलग से उस पर आरोपित न प्रतीत हो। लेखक को इस बात का

प्रत्येक सम्भव प्रयत्न करना चाहिए, जिससे उसकी कहानी पूर्ण सत्यता का आभास प्रदान कर सके। इसके लिये कहानीकार प्रायः प्रथम पुरुष में ही सारी कथा कहता चलता है। कहानियों का 'मैं' साधारणतया सामान्य अर्थों में कहानीकार के 'मैं' का प्रतीक समझ लिया जाता है। इस प्रणाली में पाठक सारी कहानी उस 'मैं' के ही माध्यम से देखता या सुनता है। इस प्रणाली के अनेक लाभ होते हैं। यह कहानीकार की वस्तु संगठन के सम्बन्ध में सुविधादायक प्रतीत होता है। वह अपनी इच्छानुसार जैसा चाहे बाँछित वस्तु संगठन कर सकता है, क्योंकि इस प्रणाली में नायक या नायिका या कोई अन्य प्रमुख पात्र स्वयं कहानी कहता और एकता प्रदान करता चलता है। इसे साधारणतया आत्म-कथात्मक शैली कहा जाता है। यद्यपि यह बहु प्रचलित शैली बन गई है, पर जहाँ विदेशी कहानियों में हम इसका प्रचलन सामान्य रूप से देखते हैं, वही हिन्दी कहानियों में बहुत ही कम प्रयुक्त होता देखते हैं। इसके कारण स्पष्ट है। अभी हिन्दी कहानियों का इतिहास बहुत प्राचीन नहीं है। जितनी उपलब्धियों पश्चिमी कहानी साहित्य ने शताब्दियों में प्राप्त की हैं, हिन्दी कहानियों ने उतनी अर्द्ध शताब्दी से भी कम समय में प्राप्त करने का प्रयत्न किया है। मनोविज्ञान का वास्तविक प्रारम्भ हम प्रेमचन्द की कहानियों से स्वीकार कर सकते हैं। यह पूर्णतया भ्रामक तथ्य है कि जैनेन्द्रकुमार हिन्दी के प्रथम मनोवैज्ञानिक कहानीकार है। यह हमारे अध्ययन के हलकेपन और पूर्वाग्रहों की सीमाओं में बसे रहने का द्योतक है। प्रेमचन्द की अधिकांश कहानियों, विशेषतः अन्तिम चरण की कहानियों में मनोविज्ञान का पर्याप्त प्रभाव दृष्टिगोचर होता है। 'कफन', 'पूँस की रात', 'बूढ़ी काकी', 'बड़े भाई साहब', 'मनोवृत्तियों' या 'नशा' में क्या मनोविज्ञान नहीं है? यहाँ मनोविज्ञान की चर्चा का उद्देश्य मात्र इतना ही समझना चाहिये कि आत्म-कथात्मक शैली का मनोविज्ञान से गहरा सम्बन्ध है। कथा कहने वाला मनोवैज्ञानिक प्रक्रियाओं से पूर्णतया परिचित रहता रहता है और वह विभिन्न पात्रों की मानसिक गुणधर्मों एवं चारित्रिक आरोह एवं अवरोहों से हमें परिचित कराता चलता है। जैनेन्द्रकुमार का 'पाजेब' कहानी में पाजेब की चोरी और सम्बन्धित पात्रों की मनःस्थितियों एवं उस घटना के पड़ने वाली प्रतिक्रियाओं का सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक विश्लेषण कथानायक बड़ी कुशलता से करता है। वह पात्रों के एक-एक भाव की सूक्ष्म दार्शनिक व्याख्या करता चलता है और उनकी आन्तरिक भावनाओं को हमारे सामने स्पष्ट करता चलता है। पर आत्म-कथात्मक शैली का सबसे बड़ा दोष यही है कि उसमें कथा कहने वाले के ऊपर ही सारा दायित्व रहता है। यदि उसने दायित्व निर्वाह में किंचित मात्र भी असावधानी दिखाई, तो सारी कहानी प्रभावशून्य हो जाती है। हमें यह नहीं भूलना चाहिए कि कहानी में कथा कहने वाला एक प्रकार से हमारा (कहानीकार का) ही प्रतिनिधित्व कर रहा है और उसका चरित्र प्रारम्भ में ही स्पष्ट हो जाना चाहिये, जिससे पाठकों को बाद में अविश्वासनी-

यता की शिकायत करने का अवसर ही न मिले। धर्मवीर भारती की 'सावित्री न० दो', मोहन राकेश की 'वासना की छाया में', नरेश मेहता की 'चाँदनी', कमलेश्वर की 'आत्मा की आवाज', राजेन्द्र यादव की नए-नए आने वाले', निर्मल वर्मा की 'लवर्न' आदि कहानियाँ आत्म-कथात्मक शैली को लेकर लिखी गई सफल कहानियाँ हैं।

कहानी यो तो किसी भी तरह प्रस्तुत की जा सकती है और वस्तुतः कहानी-कार आज कई शैलियों का मिश्रण करके भी कहानियाँ प्रस्तुत करता है, पर कथानक प्रस्तुत करने की वर्णनात्मक शैली भी कहानियों में अधिक प्रचलित हैं। इस शैली का प्रचलन हिंदी कहानियों के प्रारम्भिक युग से ही प्राप्त होता है। इसमें कहानीकार एक तटस्थ व्यक्ति की भाँति सारी घटनाओं, पात्रों एवं स्थितियों के सम्बन्ध में वर्णन करता चलता है और बीच-बीच में अपने विचार तथा अपनी समीक्षाएँ एवं मान्यताएँ भी प्रकट करता चलता है। इसमें कहानीकारों की विवरणात्मक प्रतिभा ही अधिक मुखरित होती है और मनोविज्ञान, दर्शन या कहानी शिल्प की अत्याधुनिक प्रणालियों से अपरिचित कहानीकार के लिये भी यह प्रणाली अत्यन्त सहज होती है और वह अपनी बात बिना कहीं उलझे हुये या कठिनाई का अनुभव किये सरलता से अभिव्यक्त कर सकता है। कहा जा सकता है कि इस प्रणाली में कहानीकार को अधिक स्वतन्त्रता रहती है। आत्म-कथात्मक शैली की भाँति उसे मुख्य कथा कहने वाले का स्वरूप पहले ही निश्चित नहीं कर देना पड़ता। वह कभी भी किसी भी रूप में कुछ भी कहने के लिये स्वतन्त्र रहता है। पर इसका यह तात्पर्य नहीं है कि वह ऐसी अप्रासांगिक बातें भी कह जाये या चित्रित करे, जिनका पहले से कोई आधार न हो और बाद में वे अग्रथार्थ प्रतीत हों। यह तथ्य सदैव ही स्मरण रखना होगा कि अपने दावित्वों को उचित रूप में निर्वहण न कर सकने की क्षमता के कारण कभी कोई कहानीकार सफल नहीं हो सकता और श्रेष्ठ कहानी की रचना करने में सफल नहीं हो सकता। यह सत्य है कि इस प्रणाली में कहानीकार को अपने आपको अभिव्यक्त करने की पूर्ण स्वतन्त्रता रहती है, पर इस स्वतन्त्रता का दुरुपयोग कई खतरे उत्पन्न कर सकती है। प्रायः अपनी बात को अधिक सशक्त रूप में कहने के लिये कहानीकार इस प्रणाली का उपयोग करता है और पहले ही तैयार किये गये विवरणों को कथानक में फिट करने का प्रयास करता है। स्पष्ट है पहले से ही तैयार विवरणों को कथानक में इस प्रकार सगुफित करने के लिये अत्यधिक कलात्मक कुशलता आपेक्षित होती है, क्योंकि ऐसे पूर्व संयोजित विवरण जब तक कथांश नहीं बन जायेंगे, वे ऊपर से आरोपित प्रतीत होंगे। यशपाल को कई कहानियाँ इसी कारण असफल हुई हैं। यह दोष प्रेमचन्द और विश्वम्भरनाथ शर्मा 'कौशिक' की कहानियों में भी लक्षित होता है। अमरकान्त की 'जिन्दगी और जोकर' या 'एक असमर्थ हिलता हाथ', मोहन राकेश की 'काला रोजगार', नरेश मेहता की 'बहु पर्व थी', धर्मवीर भारती की 'यह मेरे लिये नहीं', राजेन्द्र यादव की 'टूटना' तथा

फणीश्वर नाथ रेणु की 'तीसरी कसम', आदि कहानियाँ इस प्रकार के शिल्प की दृष्टि से अत्यन्त सफल कहानियाँ हैं। इसके विपरीत असफल कहानियों के कारणों पर प्रकाश डालने की आवश्यकता नहीं है। क्योंकि अपनी नीरसता एवं कलात्मकहीनता की कहा-निया वे स्वयं कहती हैं। वस्तुतः वर्ण्य-विषय की अपनी सीमाये होती है, जिनका पालन करना कहानीकार के लिये आवश्यक होता है।

कथानक प्रस्तुत करने की कुछ अति—आधुनिक शैलियाँ भी प्रस्तुत हैं। आजकल कहानियों में कथानक को प्रस्तुत करने की एक नवीनतम शैली पत्रात्मक शैली है। इसमें कुछ चुने हुए पत्रों या केवल एक पत्र के माध्यम से कथानक का ताना-बाना सगुणित किया जाता है। ये पत्र प्रायः नायक-नायिका के बीच लिखे जाते हैं, पर यह कोई सर्वमान्य नियम नहीं है। यह पत्र व्यवहार प्रधान पात्रों या गौण पात्रों के मध्य भी हो सकता है या किसी पात्र की ओर से स्वयं लेखक को भी लिखे गए पत्र के आधार पर सारी कहानी लिखी जा सकती है। पर प्रमुख रूप से ये पत्र प्रायः प्रधान पात्रों के मध्य लिखवाए जाते हैं। यहाँ 'लिखवाए' शब्द मैंने सायास रूप से प्रयुक्त किया है, क्योंकि पत्रों को प्रस्तुत करने में इस शब्द का विशेष महत्व होता है। स्पष्ट है कि सभी पत्रों के पत्र स्वयं लेखक को ही लिखने पड़ते हैं, पर वे इस रूप में प्रस्तुत होने चाहिए, जिनसे सम्बद्ध पात्रों की चित्तवृत्तियों एवं अन्य चारित्रिक विशेषताओं का स्वाभाविकता से स्पष्टीकरण हो सके और उनकी लेखन-शैली, शब्दों का प्रयोग तथा भावधारा आदि उनके व्यक्तित्व के पूर्ण अनुरूप हो। उदाहरणार्थ यदि किसी कहानी में दो से अधिक पात्र पत्र लिखते हैं और उनके पत्रों की शैली एक है, भाषा-शैली भी एक सी है, शब्दों का प्रयोग भी एक-सा ही है, तो यह पूर्णतया अस्वाभाविक प्रतीत होगा और कहानीकार की कलात्मक अकुशलता का परिचायक होगा। हम अपने दैनिक जीवन में भी देखते हैं कि विविध लोगों के पत्र लिखने की शैली पूर्णतया भिन्न होती है। कोई अपने पत्रों में हास्य-व्यंग्य शैली अपनाता है, कोई भावुकता में डूबी हुई शैली का उपयोग करता है। कोई सक्षिप्तता की सीमा में बँधा रहता है, तो कोई वर्णनात्मकता की शैली अपनाता है। व्यक्ति-व्यक्ति के मध्य यह विविधता वस्तुतः व्यक्तियों के व्यक्तित्व की विभिन्नता का द्योतक होती है। इस शैली के प्रयोग में यह सतर्कता सदैव आपेक्षित रहती है। दूसरी बात जो अत्यन्त आवश्यक होती है, वह यह कि ये पत्र हमारे साधारण जीवन में लिखे जाने वाले पत्रों से सर्वथा भिन्न होते हैं। हमारे दैनिक जीवन में जो पत्र लिखे जाते हैं, उनमें पत्र लिखने वालों का यह ध्येय नहीं होता कि वे कोई कहानी कह रहे हैं या किसी कथा को गतिशील करने में सहयोग दे रहे हैं। पर कहानियों में लिखे जाने वाले पत्रों का इस दृष्टि से विशेष महत्व होता है, क्योंकि सभी पत्र प्रस्तुत की जाने वाली कथा की आवश्यक कड़ियाँ होती हैं और उस कथा को सुसम्बद्ध ढंग से अग्रसर करते हैं। अतः इन पत्रों

का स्वरूप इस प्रकार निश्चित किया जाना चाहिए, जिससे इस उद्देश्य की पूर्ति तो हो ही, साथ ही वे मुख्य पात्रों के चरित्रों को भी सहज एवं स्वाभाविक ढंग से प्रस्तुत कर सके। इस शैली का सबसे बड़ा लाभ यह होता है कि मुख्य पात्रों की व्यक्तिगत भावनाओं की स्वतन्त्र अभिव्यक्ति हो सकती है और सम्बन्धित पात्र अपने चरित्रों को कहानीकार की कलात्मक कुशलता की आधारशिला पर खड़े होकर स्वयं ही स्पष्ट कर सकते हैं। इस दृष्टि से वर्णनात्मक शैली अथवा आत्म-कथात्मक शैली की तुलना में पत्रात्मक शैली अधिक श्रेष्ठ और उपयोगी होती है क्योंकि वर्णनात्मक शैली में पात्रों की भावनाओं एवं अन्य विशेषताओं का वर्णन स्वयं पात्र न कर एक बाहरी व्यक्ति (निश्चित रूप से जो स्वयं कहानीकार ही होता है) करता है और आत्म-कथात्मक शैली में एक पात्र बीती हुई घटनाओं को याद करके सस्मरणात्मक रूप में ही कहता चलता है। इन दोनों शैलियों में विभिन्न पात्रों के चरित्र एवं आन्तरिक भावनाएँ उस रूप में स्वतन्त्र ढंग से स्पष्ट नहीं हो पाती, जिस रूप में पत्रात्मक शैली में। इस शैली का प्रचलन यद्यपि हिन्दी कहानियों में बहुत बाद में हुआ है, पर इस शैली में लिखी गई कुछ उत्कृष्ट कहानियाँ प्राप्त होती हैं। अमृतराय की 'सईदा के खत', नरेश मेहता की 'दूसरे की पत्नी के पत्र' तथा राजेन्द्र यादव की 'पुराने नाले पर नया फ्लैट' इस शैली में लिखी गई कुछ उल्लेखनीय कहानियाँ हैं। इनमें अंतिम कहानी में एक पाठिका द्वारा राजेन्द्र यादव को लिखे गए पत्र पर पूरी कहानी आधारित है।

आधुनिक युग में कहानियों के कथानक को सगुणित करने की जो दूसरी अभिनव शैलियाँ प्रस्तुत हैं उनमें डायरी शैली अपेक्षाकृत अधिक नवीन है। इसमें एक या दो पात्रों की डायरी के माध्यम से सारी कहानी की रचना की जाती है। इस शैली में प्रायः पात्रों की संख्या बहुत ही कम होती है। मनोवैज्ञानिक पृष्ठभूमि पर मनोविश्लेषणात्मक शैली अपनाने वाले कहानीकारों की यह प्रिय शैली है क्योंकि इसमें उन्हें अपने पात्रों के अन्तर्द्वन्द्व सुलभाने का स्वतन्त्र अवसर मिलता है। वे एक तटस्थ पर्यवेक्षक की भाँति उनकी भाव-प्रस्थियों का विश्लेषण और मानसिक ग्रन्थियों का समाधान प्रस्तुत करते चलते हैं। इसमें कहानीकार निर्व्यक्तिक भाव से स्वयं दूर हट जाता है और सारा उत्तरदायित्व सम्बन्धित पात्रों पर आ पड़ता है। पर इस स्वतन्त्रता के दुरुपयोग से कई खतरे उत्पन्न हो सकते हैं। प्रायः साधारण मानव-जीवन में डायरी लिखने वाले लोग एक या दो पैसे से अधिक की डायरी नहीं लिखते। बहुत ही विशेष अवस्थाओं में यह पूरा पृष्ठ तक हो पाता है। पर इससे अधिक पृष्ठ की डायरी लिखने का न किसी को अवकाश रहता है और न कोई डायरी लिखता ही है। इस सीमा का पालन कहानियों में भी होना चाहिए, जिससे स्वाभाविकता बनी रहे। पर प्रायः होता यह है कि कहानीकार अपनी भावधारा की भोक में एक ही



तिथि में दो-ढाई पृष्ठों तक की डायरी लिख डालते हैं और अपनी वर्णनात्मक प्रतिभा का लोभ सवरण नहीं कर पाते हैं—डायरी शैली का आग्रह शिल्प की आधुनिकता लाने के लिए तब एक बहाना मात्र बन जाती है। यह सब कुछ उसी रूप में होता है, जैसे कि उनके पात्रों के लिए दिन-भर जीवन में कोई और काम नहीं, बस डायरी लिखना ही है। यह सीमोल्लघन कहानियों को शिथिल बना देता है और उनका सारा प्रभाव नष्ट हो जाता है। डायरी शैली का उपयोग करते समय दूसरी सावधानी रखने की आवश्यकता यह होती है कि डायरी के रूप में जो कुछ भी लिखा जा रहा है, उसका सम्बन्धित पात्रों के व्यक्तित्व से पूर्ण तादात्म्य हो। हमारे भारतीय जीवन में अभी डायरी लिखना बहुत सामान्य प्रचलित बात नहीं है। कम शिक्षित लोगों की बात तो छोड़िए, उच्च शिक्षित लोगों में भी डायरी लिखना अभी बहुत लोकप्रिय नहीं हो पाया है। लोग डायरी रखते भी हैं, तो केवल दिन-भर के खर्च और आमदनी का हिसाब-किताब रखने के लिए ही। अतः डायरी लिखने वाले पात्र का व्यक्तित्व बहुत सोच-समझकर और सावधानी के साथ निश्चित करना चाहिए। डायरी में जो कुछ भी पात्र लिखे, उसी के अनुरूप उसका आचरण और चरित्र हो। एक डॉक्टर या वैज्ञानिक का साहित्यिक बातें करना (जब कि प्रारम्भ में ही यह संकेत-सूत्र न दे दिया जाए कि उसकी साहित्य में रुचि है) एवं साहित्यिक भाषा-शैली में डायरी लिखना बहुत तर्कसंगत नहीं सिद्ध किया जा सकता। उसी तरह छात्र जीवन से सम्बन्धित पात्र द्वारा अपनी डायरी में किसी विश्वविद्यालय के प्रोफेसर की भाँति बातें करना भी अनुचित होगा। डायरी शैली में वस्तुतः पर्याप्त सावधानी की अपेक्षा होती है। इलाचन्द्र जोशी की 'मेरी डायरी के दो नीरस पृष्ठ', भगवतीप्रसाद वाजपेयी की 'अन्ना' तथा नरेश मेहता की 'तिथ्यरक्षिता की डायरी' इस शैली में लिखी गई कुछ सुन्दर कहानियाँ हैं।

इधर जब से आचलिक कहानियों की लोकप्रियता में वृद्धि हुई है, एक नई कहानी शैली विकसित हो रही है, जिसका उपयोग अब आचलिक शैली में लिखी गई कहानियों के अतिरिक्त दूसरी कहानियों में भी होने लगा है। यह शैली चित्रात्मक (Photographic) है, जिसमें कहानीकार एक फोटोग्राफर का रूप धारण कर लेता है और किसी स्थान-विशेष के रीति-रिवाजों, संस्कृति, सभ्यता, लोक-जीवन, आचार-व्यवहार, राजनीतिक एवं सामाजिक परिस्थितियों, धार्मिक रूढ़ियों, नए अकुरित होने वाले प्रगतिशील तत्वों, नारी और पुरुष की दृढ़ इच्छाओं, उद्देश्यों, सचर्चों, पराजय—एवं विजय, अतृप्त इच्छाओं एवं वासनाओं आदि के स्नैपशाट्स प्रस्तुत करता चलता है। इस प्रकार की कहानियाँ एक एल्बम की तरह होती हैं, जिनमें कई छोटे-बड़े स्नैपशाट्स होती हैं और आपस में असम्पृक्त सी प्रतीत होने पर भी कुल मिलाकर वे विराट्ता का बोध देती हैं। इस शैली के प्रयोग की भी सीमाएँ हैं। जिस प्रकार

कैमरे से अनेक शाट्स लेकर चित्रकार किसी स्थान का पूर्ण चित्र-प्रतिबिम्ब उपस्थित कर देता है, उसी प्रकार कहानीकार को भी किसी अचल विशेष का पूर्ण चित्र अपनी कहानी में उपस्थित करना पड़ता है। इसमें उसे लघुता की सीमाओं में आबद्ध रहते हुए भी अत्यन्त व्यापक परिवेश अपनाना पड़ता है और कई पात्रों का समावेश करना पड़ता है। अतः जिस प्रकार कैमरामैन अपने कैमरे का एगिल सावधानी से निश्चित करता है कि उसके उतारे गए चित्र में पूर्णता हो, साथ ही अनावश्यक दृश्यों का बहिष्कार भी हो, कहानीकार को भी इस प्रकार केवल वही स्नेपशॉट प्रस्तुत करने चाहिए, जो कहानी की पूर्णता के लिए आवश्यक हो, साथ ही जिनसे उस अंचल विशेष की भी पूर्णता का आभास हो। इस शैली की काफी आलोचना भी हुई है, जिनमें कहा गया है कि इस शैली के अपनाने से कहानियों में प्रवाहमयता नहीं रह पाती और पाठक को अनावश्यक रूप से रुक-रुककर चलना पड़ता है, जिसके कारण वह उस आनन्द तत्व की उपलब्धि नहीं कर पाता, जो कहानियों की प्रमुख विशेषता समझी जाती है और जिसका वह अधिकारी है। इसके साथ ही यह भी कहा गया है कि इस शैली में कोई पात्र कथानक के वातावरण से ऊपर उठ नहीं पाता और न ही वह कथानक का सूत्र संचालन कर पाता है। फलस्वरूप इस शैली में लिखी जाने वाली कहानियों में नायक-नायिका तो दूर कोई प्रधान पात्र भी नहीं बन पाता। सूक्ष्म परीक्षण से ये सभी आरोप निराधार सिद्ध होते हैं। फणीश्वरनाथ रेणु की कहानी 'तीसरी कसम' में क्या कोई नायक-नायिका नहीं हैं? हिरामन और हीराबाई क्या हैं? क्या इस कहानी में प्रवाहमयता नहीं है? फणीश्वरनाथ रेणु की कुछ दूसरी कहानियाँ 'तीन बिंदिया', 'सिरपचमी का सगुन' तथा 'रसप्रिया' इस शैली में लिखी गई अत्यन्त सफल कहानियाँ हैं। मार्कण्डेय, शैलेश मय्यानी तथा शानी आदि ने भी इस शैली में कुछ सुन्दर कहानियाँ लिखी हैं। रेणु की एक कहानी का उदाहरण यहां प्रस्तुत है—

“गाड़ीवानों के दल में तालियाँ पटपटा उठी थी एक साथ। सभी की लाज रख ली हिरामन के बैलों ने। दुमककर आगे बढ़ गए और बाघगाड़ी में जुट गए— एक-एक करके। सिर्फ दाहिने बैल ने जुतने के बाद ढेर-सा पेशाब किया था। हिरामन ने दो दिन तक नाक से कपड़े की पट्टी नहीं खोली थी। बड़ी गद्दी के बड़े सेठ जी की तरह नकबन्धन लगाये बिना बघाइन गन्ध बरदाश्त नहीं कर सकता कोई।”

... बाघगाड़ी की गाड़ीवानी की है हिरामन ने। कभी ऐसी गुदगुदी नहीं लगी पीठ में। आज रह-रहकर उसकी गाड़ी में चम्पा का फूल महक उठता है। पीठ में गुदगुदी लगने पर वह अगोछे से पीठ झाँक लेता है।

हिरामन को लगता है, दो वर्ष से चम्पानगर मेले की भगवती मैया उस पर

प्रसन्न हैं। पिछले साल बाघगाड़ी जुट गई। नगद एक सौ रुपये भाडे के अलावा बुताद, चाह-बिस्कुट और रास्ते-भर बन्दर-भालू और जोकर का तमाशा देखा सो फोकट में।

और, इस बार यह जनानी सवारी। औरत है या चम्पा का फूल। जब से गाड़ी में बैठी है, गाड़ी मह-मह महक रही है।

कच्ची सड़क के एक छोटे से खड्ड में गाड़ी का दाहिना पहिया बेमौके हिव-कोला खा गया। हिरामन की गाड़ी से एक हल्की 'सिस' की आवाज आई। हिरामन ने दाहिने बेल को दुआली से पीटते हुए कहा—साला ! क्या समझता है, बोरे की लदनी है क्या ?

—अहा ! मारो मत ।

अनदेखी औरत की आवाज ने हिरामन को अचरज में डाल दिया। बच्चों की बोली जैसी महीन, फेनूगिलासी बोली ?<sup>१</sup>

हिरामन की गाड़ी में हीराबाई के बैठने के पश्चात् उसके भाव दशा का यह एक स्तैपशाट् रेणु ने बड़ी सुन्दरता से उतारा है। मनोवैज्ञानिक ढंग से कथानक प्रस्तुत करने की एक अभिनय शैली चेतना प्रवाह पद्धति (Stream of consciousness) है। इस शब्द का प्रथम प्रयोग कदाचित् १९१८ में डॉरथी रिचार्ड्सन के उपन्यासों की मेसिकलेपर द्वारा की गई समीक्षा में किया गया था। इस शैली में पात्रों के मस्तिष्क में प्रत्येक क्षण जो विचार उठते रहते हैं, कहानीकार उन्हें उसी रूप में चित्रित करता जाता है। पश्चिमी साहित्य में इसका सूत्रपात डॉरथी रिचार्ड्सन जेम्स ज्वायस, रोम्या रोला और वर्जीनिया वुल्फ आदि कथाकारों द्वारा किया गया है। हिन्दी कहानियों में इसे लाने का श्रेय अज्ञेय को है। प्रभाकर माचवे, निर्मल वर्मा आदि की कहानियों में भी इसका प्रयोग लक्षित होता है। इस प्रकार की शैली में कहानीकार पात्रों के चेतन मन में प्रविष्ट कर जाता है और उसका मध्यस्थ रूप गायब हो जाता है। पूर्व—प्रेमचन्द काल या प्रेमचन्दकाल में प्रायः इतिहासकार या रिपोर्टर के रूप में कहानीकार सामने आता था, पर इस शैली के प्रचलन से पाठक पात्रों की चेतना के

१ फणीश्वरनाथ रेणु : ठुमरी, (१९५६), दिल्ली, पृष्ठ १३०-१३१

२ "Every definite image in the mind is steeped and dyed in the free water that blows round it. The significance, the value of the image is all in this halo or penumbra that surrounds and escorts it. consciousness does not appear to itself chopped it in bits it is nothing jointed, it blows let us call it the stream of thought, of consciousness, or of subjective life"

—विलियम जेम्स प्रिंसिपल्स ऑव साइकोलॉजी, (१९६०), पृष्ठ ८६

अत्यधिक निकट आ गया और उसकी चेतना में उठने वाली लहरो से बराबर उसका क्षण-क्षण पर सम्पर्क स्थापित होता रहता है। चेतना में उठने वाली लहरे विभिन्न दिशाओं में प्रवाहित होती हैं। एक ही समय में एक व्यक्ति मानसिक रूप में परेशान हो उठता और अपने प्रेम, परिवार, धृणा, सत्य, निराशा, सफलता असफलता और समाज एवं राष्ट्र की अनेक बातों को सोचता है। कभी-कभी वह निरर्थक बातें भी सोचता रहता है। कहानीकार उसकी चेतना के एक कोने में चुपचाप बैठा सारे भावों को कागज पर अंकित करता रहता है और एक कहानी की रचना हो जाती है। एक उदाहरण से यह बात स्पष्ट हो जाएगी :

‘आने वाले दिन अंधेरे में टटोलकर बाबू ने टेबल लैम्प जलाया। वहाँ अब कोई नहीं था। सिर्फ एक सरसराहट थी—खिड़की का पर्दा हवा में डोलता हुआ सुराही को छू लेता था; ढक लेता था इस मौन को, जो दो साँसों के बीच सिमट आता था। अब उन्हें कोई नहीं देख रहा। दबे कदमों से आलमारी के पास आए। सबसे नीची दराज में वह रखा था—रजिस्टर। बहुत पुराना और जर्द। दस वर्ष पहले, जब रिटायर हुए थे, इसे खरीदा था। अँगुलियाँ फिरती हैं एक एक पन्ने पर। जब रिटायर हुए थे, तो नन्हें ने बी० ए० किया था (सब-कुछ दर्ज है रजिस्टर में)। तब नौकरी कर लेते। तो आज ‘‘लेकिन’’ वैसे देखो तो हमारे नन्हें सबसे अलग हैं। दो पात्रों के बीच आँखें स्थिर रह जाती हैं’’ नितिन, नन्हें और मुन्नी की जन्मतिथियाँ। कौन-से दिन वे रिटायर हुए। किस दिन मकान खरीदा। नितिन की नौकरी। किस वर्ष और किस डिवीजन में नन्हें ने बी० ए० पास किया। (अखबार का वह पन्ना आज भी रजिस्टर में रखा है, जिसमें नन्हें का रिजल्ट निकला था और नन्हें के नाम के नीचे पेंसिल की रेखा खींची गई है।) और तब आँखें सहसा टिक जाती हैं ‘‘१६ जुलाई लूसी, जिसे दो महीने पहले नन्हें अपनी साइकिल की टोकरी में लाए थे, आज शाम से बीमार है। बार-बार उलटी करती है। पीड़ा असह्य है। जान पड़ता है, मुबह तक नहीं बचेगी। बस इतना ही’’ फिर उन्होंने नींद की गोलियाँ पानी के सग निगल लीं। उन्हें कैसे मालूम, नींद की सीमा पर एक अजीब सा विचार एक जिद्दी मक्खी-सा भिनभिनाता रहा। उन्हें कैसे मालूम की पीड़ा असह्य है। एक हल्का-सा झटका लगता है, जैसे कोई फुसफुसाता हुआ उनके कानों में कह रहा हो—‘बच नहीं सकेगी’। आदमी ‘बचता’ कैसे है?’

कहानी प्रस्तुत करने की एक अन्य शैली नाटकीय है, जिसमें नाटकों की प्रवृत्तियाँ लेकर कथोपकथनों के माध्यम से सारी कहानी कहने का प्रयत्न किया जाता है। इसमें वर्णनात्मकता अथवा विवरणात्मक प्रवृत्तियों का उपयोग नहीं होता। ये कहानियाँ बौद्धिक होती हैं और इनमें सकेतात्मकता तथा व्यञ्जना की प्रधानता होती

है। कथोपकथनों के लिखने में बड़ी कुशलता की अपेक्षा होती है, क्योंकि उन्हीं के माध्यम से न केवल पात्रों के व्यक्तित्व, उनके मानसिक अन्तर्द्वन्द्व तथा अन्तः की प्रवृत्तियों को स्पष्ट किया जाता है, वरन् सारी कहानी ही गतिशील होती है। इसके दो रूप होते हैं। एक सलाप शैली, दूसरा एकाँकी नाटक शैली। सलाप शैली का एक उदाहरण इस प्रकार है :

“भोजन की थाली पर बैठे छोटे राजकुमार ने पूछा, माँ वह महल लाल पन्ने का है न ?

रानी ने कहा—कौन-सा महल बेटा ? यह तुम कुछ खा नहीं रहे हो। खाओ।

राजकुमार ने कहा—माँ सात समुद्र पार जो नीलम के देश की छोटी-सी रानी है। उसका महल लाल पन्ने का तो है न ?

माँ ने कहा—हाँ बेटा, लाल पन्ने का है, और उसमें हीरे भी लगे हैं और उस महल का फर्श...पर वह तो कहानी रात को होगी। अब तुम खाना खाओ।<sup>१</sup>

एकाँकी नाटक शैली का एक उदाहरण इस प्रकार है :

“हलकी डरी निशा के चेहरे पर आश्वस्तता आयी और उसने चूहे जैसे लटके बिल्ली के बच्चे को लहसू जमीन पर पटक दिया। बच्चा ‘म्याऊँ’ बोला और भाग गया। निशा भागते बच्चे को कुछ क्षण तो देखती रही फिर सहसा राघव की टाँग पर हाथ टिका भूलती हुई बोली :

“पापा जी, यहाँ बस्ते तो हैं नहीं हम किछके छात खेलें ?”

“आइए हमारे साथ खेलिए।”

“हिस्ट् ।।”

“आप कब तक हैं यहाँ ?”

“अभी एक दो दिन तो हूँ ही।”

“कल वैसे आपका क्या कार्यक्रम है ?”<sup>२</sup>

अन्त में मिश्रित शैली का भी उल्लेख कर दूँ। कुछ कहानियाँ इस ढंग से प्रस्तुत की जाती हैं, जिसमें पत्रात्मक, डायरी, आत्मकथात्मक, चित्रात्मक, सलाप आदि शैलियों का मिश्रित रूप अपनाकर कथानक के सूत्र सगुणित किए जाते हैं। इसमें कहानीकार अपने उद्देश्य को अत्यधिक प्रभावशाली ढंग से स्पष्ट कर सकता है, क्योंकि स्थिति की आवश्यकतानुसार वह किसी भी शैली का उपयोग कर सकता है। पात्रों के चरित्र-चित्रण में इस शैली में अधिक सूक्ष्मता आती है और वे पूर्णता के साथ प्रस्तुत किये जा सकते हैं। अज्ञेय की ‘कैसेन्द्रा का अभिशाप’, जैनेन्द्रकुमार की

१. जैनेन्द्रकुमार . एक रात, दिल्ली, पृष्ठ १२३

२. नरेश मेहता : तथापि : (दिसम्बर १९६१), बम्बई, पृष्ठ ३०-३१

‘एक रात’ तथा उपेन्द्रनाथ अग्रक की ‘पिंजरा’ आदि कहानियाँ इसी शैली में लिखी गई हैं।

### पात्र एवं चरित्र-चित्रण

कथानक के पश्चात् पात्रों का बड़ा महत्वपूर्ण स्थान कहानी में होता है। जब कहानी जीवन के यथार्थ की प्रतिच्छाया है, तो स्पष्ट है कि ये पात्र भी हमारे सामाजिक जीवन से ही लिए जाएंगे और उनका उसी यथार्थता से चित्रण भी किया जाएगा। कहानी में चित्रित पात्रों की यथार्थता प्रायः इतनी सफल होती है कि पाठक उन विशेषताओं एवं प्रवृत्तियों से सम्पन्न व्यक्ति को तो जानता है, पर उसके परिचित का वह नाम नहीं है, जो कहानी के पात्र का नाम है। केवल नाम का अन्तर हो सकता है, पर मूलभूत सत्य यही है कि कहानी के पात्रों और मानवीय जीवन के पात्रों में विशेष अन्तर नहीं होता। कहानीकार मानव जीवन ही जीता है, कोई दैवी जीवन नहीं। हमारे मध्य ही वह रहता है। हमारी जीवनगत विषमताओं एवं दुःखताओं से स्वयं उसका भी साक्षात्कार होता है और उसकी कटुता का पान उसे भी करना पड़ता है। अतः स्वाभाविक है कि वह उस जीवन की उपेक्षा नहीं कर सकता और उसी से प्रेरणा ग्रहण कर अपने पात्रों का स्वरूप निर्धारित करता है। यह बात दूसरी है कि कहानी के पात्र बराबर हमारी आँखों के सामने न रहे और हमारा उनका साक्षात्कार बराबर न होता रहे, पर मात्र इतने से ही हम उन्हें पूर्णतया कल्पित या निराधार नहीं कह सकते। हमारे अपने जीवन में भी तो कितने ऐसे परिचित हैं, जिनसे रोज तो क्या, कदाचित् वर्षों भी नहीं मिल पाते और कुछ अर्थों में तो हम उनसे कभी भी जीवन पर्यन्त नहीं मिल पाते। फिर भी हम उनके जीवन की प्रक्रियाओं, क्रिया-कलापों एवं उनकी विशेषताओं से परिचित होते रहते हैं। तो क्या उन्हें हम पूर्णतया कल्पित और इस सृष्टि में उनके अस्तित्व निराधार मान लेते हैं? कहते हैं, कांग्रेस के भूतपूर्व अध्यक्ष और केन्द्रीय सरकार में वर्तमान भ्रम मन्त्री श्री डी० संजीवैया ने अपने जीवन में गाँधी जी को कभी नहीं देखा था, तो क्या उनके लिए गाँधी जी का अस्तित्व निराधार है? नहीं। कहानी के पात्रों का स्वरूप भी बहुत कुछ इसी प्रकार का होता है।

इस सम्बन्ध में उल्लेखनीय बात यह है कि जीवन और कला दो नितान्त भिन्न चीजें हैं और एक के अस्तित्व का दूसरे के अस्तित्व से कोई विशेष सम्बन्ध नहीं होता। जीवन में एक व्यक्ति तब तक बना रहता है, जब तक उसकी मृत्यु नहीं हो जाती, दूसरे शब्दों में मृत्यु के बिन्दु तक जीना उसकी बाध्यता होती है, जबकि कहानी में व्यक्ति का होना या न होना कला की आवश्यकतानुसार होता है। अग्ने जी के सुप्रसिद्ध कहानीकार जेम्स ओपेनहेम ने एक बार यह पूछे जाने पर, क्या वे जीवन के यथार्थ से पात्रों को लेकर वैसे ही चित्रित कर देते हैं, कहा था कि जीवन के यथार्थ

से लिए गए पात्रों को कहानी में प्रस्तुत करते समय कल्पना और प्रतिभा के योग से वस्तु की आवश्यकतानुसार ढालकर प्रस्तुत किया जाता है अर्थात् किसी-न-किसी रूप में उसका सस्कार कहानीकार द्वारा अवश्य हो जाता है।<sup>१</sup> वास्तव में पात्रों की सजीवता ही कहानी का आधार होता है।<sup>२</sup> इस सम्बन्ध में प्रेमचन्द ने भी लिखा है कि कला दीखती तो यथार्थ है, पर यथार्थ होती नहीं। उसकी खूबी यही है कि वह यथार्थ न होते हुए भी यथार्थ मालूम हो। उसका मापदण्ड भी जीवन के मापदण्ड से अलग है। जीवन में बहुधा हमारा अन्त उस समय हो जाता है, जब यह वांछनीय नहीं होता। जीवन किसी का दायी नहीं है, उसके सुख-दुःख, हानि-लाभ जीवन-मरण में कोई क्रम, कोई सम्बन्ध नहीं ज्ञात होता, कम से-कम मनुष्य के लिए वह अज्ञेय है। लेकिन कथा-साहित्य मनुष्यकारका हुआ जगत है और परिमित होनेके कारण सम्पूर्ण हमारे सामने आ जाता है और जहाँ वह हमारी मानवी न्याय बुद्धि का, अनुभूति का अतिक्रमण करता हुआ पाया जाता है, हम उसे दण्ड देने के लिए तैयार हो जाते हैं। कथा में अगर किसी को सुख प्राप्त होता है, तो उसका कारण बताना होगा, दुःख भी मिलता है, तो उसका कारण बताना होगा। यहाँ कोई चरित्र मर नहीं सकता जब तक कि मानव न्यायबुद्धि उसकी मौत न मागे। नष्टा को जनता की अदालत में अपनी हर एक कृति के लिए जवाब देना पड़ेगा। कला का रहस्य भ्रांति है पर, वह भ्रांति जिस पर यथार्थ का आवरण पड़ा हो।

कहानी के पात्रों की मेरे विचार से सर्वाधिक प्रमुख विशेषता यही होती है कि वे जीवन के स्थानापन्न बन कर ही आते हैं और मानवीय संवेदनशीलता को यथार्थ अभिव्यक्ति देते हैं। जब कोई कहानीकार उनके माध्यम से मानव सम्बन्धों का स्पष्टीकरण एवं मानव-मूल्यों की प्रतिष्ठापना करने में असमर्थ रहता है, तो एक प्रकार से वह अपने उद्देश्य में असफल रहता है। कहानीकार कुछ शब्द जाल आत्माभिव्यक्ति करता हुआ बुन देता है, उसे नाम देता है, उसमें प्राण संचारित करता है, स्त्री-पुरुष का भेद प्रदान करता है, उन्हें अनुभाव देने के साथ ही उनसे

- 1 'When you build a story around a character do you use the character about as you find him in real life ?'

Practically never, things and people as they are in real life won't do for short stories. They are only starting points, spring board "

- क्लेन क्लार्क : ए मैनुअल ऑफ शॉर्ट स्टोरी आर्ट, (१९२६), पृष्ठ ११८
- 2 "One of the best definitions ever given of the technique of fiction is that action reveals character and that character demonstrates it self in action and action is only another word for incidents."

—सिऑन ओ फॉओलेन : द शॉर्ट स्टोरी, पृष्ठ १६५

उद्धरण चिन्हों के माध्यम से वार्तालाप भी करवाता है। वे मानव जीवन जैसे व्यवहार भी करने के लिए कहानीकार द्वारा बाध्य किए जाते हैं—इस प्रकार जब हर दृष्टि से उसमें जीवन के यथार्थ के विभिन्न रंग भर दिए जाते हैं, तो वे कहानी के पात्र बन जाते हैं। सत्य तो यह है कि आज हम मानव जीवन के जितने भी स्वरूप देखते हैं, उनकी प्रतिकृति कहानी के पात्रों में देखने को मिल जाती है—नाम और रंगों में चाहे जितने ही भेद क्यों न मिले। मेरे विचार से कहानी के पात्र मानव मात्र से भिन्न हो ही नहीं सकते। वे हो भी नहीं सकते, क्योंकि कहानियों का प्रत्यक्ष सम्बन्ध मानव जीवन से ही होता है। हम जो जीवन जीते हैं, प्रसन्नता आह्लाद, सुख एवं दुःख में हमारी जो मनःस्थितियाँ होती हैं ये पात्र भी उन्हीं से होकर गुजरते हैं। यदि ऐसा नहीं है, तो कहानी की वास्तविकता सदिग्ध है—ऐसी कहानियाँ असफल एवं अस्वाभाविक होती हैं यह भी आवश्यक नहीं है कि कहानी के पात्र केवल मनुष्य ही हो वे मनुष्येतर जीव प्राणी और पशु पक्षी भी हो सकते हैं पर चूँकि अभी तक उनकी भाषा का अध्ययन नहीं किया गया है, इसलिए कहानी के पात्रों के रूप में भी उनको कल्पना सफलतापूर्वक नहीं हो पाती है। अतः वर्तमान परिस्थितियों में कहानी के पात्रों का क्षेत्र अभी मनुष्यों तक ही विशेष रूप से सीमित है पर स्पष्टतः यह अन्तिम सीमा नहीं है।

जब हम कहानी में पात्रों की यथार्थता के सम्बन्ध में कोई बात कहते हैं, तो यह स्मरण रखना चाहिए कि तमाम सारी बातों के बावजूद मानव जीवन के व्यक्तियों को ज्यों का त्यों ही अपनी कहानियों में लेखक नहीं ला बिठाता। यदि वह ऐसा करता है, तो यह लाभ उसका दुराग्रह ही होगा, क्योंकि मानव जीवन में व्यक्तियों को जीवन के क्षेत्र में गतिशील होना पड़ता है, जबकि कहानी के पात्र को कहानियों के ससार में जो अपनी सारी यथार्थता के होते हुए भी कला का एक अन्त्यतम स्वरूप मात्र है। अतः कहानीकार जीवन के मौलिक व्यक्तियों की हबहब अनुकृति नहीं करता।<sup>1</sup> मानवीय जीवन के व्यक्तियों में केवल बाह्य क्रिया कलापो से ही हम परिचित होते हैं। वे मन में क्या सोचते हैं, वहाँ छल कपट है या दया भाव है, स्वार्थ की गहन भावना है या सहानुभूति की चरम सीमा; इन सब तथ्यों से हम पूर्णतया अपरिचित ही रहते हैं, जब तक कि वह व्यक्ति विशेषकर स्वयं हमसे यह न

1. "The writer does not copy his originals, he takes what he wants from them, a few traits that have caught his attention, a turn of mind that has fired his imagination and therefrom constructs his character. He is not concerned whether it is a truthful likeness, he is concerned only to create plausible harmony convenient for his own purpose."

—सॉमर सेठ मॉम



कहे कि वह ऐसा है। यह मान लेने में कोई आपत्ति नहीं होनी चाहिए कि यह संसार कुछ और नहीं, वाह्य प्रदर्शन का मरुस्थल मात्र है, जहाँ मानवीय जीवन सवेदनाओं व्यक्ति मूल्यों एवं सहानुभूतिपरक दृष्टिकोणों का कोई मूल्य नहीं, कोई महत्व नहीं। यहाँ प्रत्येक व्यक्ति अपनी दुर्बलताओं एवं कुरूपताओं को मन में ही छिपाकर ऊपर से आदर्शवादिता का ऐसा आवरण डाल लेता है कि व्यक्ति-व्यक्ति को पहचानना नितान्त रूप से कठिन होता है। पर कहानियों के क्षेत्र में ऐसा नहीं होता। उस संसार के पात्र हमारे अत्याधिक निकट रहते हैं। उनके समस्त जीवन हमारे सामने रहस्य रहित रूप में फैला रहता है, उनका कुछ भी हमसे रहस्यपूर्ण नहीं रहता। किन् परिस्थितियों में उनके मन में किस प्रकार के भाव जन्म लेते हैं, वे क्या सोचते हैं, अन्दर से ये उजले हैं या काले आदि सभी बातों से हम पूर्णतया परिचित रहते हैं, इसीलिए उन पात्रों का मूल्यांकन करना हमारे लिए कठिन नहीं होता, पर यह अन्नर केवल आन्तरिक भावनाओं से परिचित होने तक ही सीमित है। जहाँ तक उनकी चरित्रगत विशेषताओं एवं प्रकृतियों का प्रश्न है, मानव जीवन के व्यक्तियों का प्रश्न है वे मानव जीवन के व्यक्तियों से भिन्न नहीं होते और यथार्थता तथा स्वाभाविकता ही उनके जीवन की मूल सवेदना होती है।

इस प्रश्न पर एक दूसरी दृष्टि से भी विचार किया जा सकता है। पूछा जा सकता है कि मानव जीवन के यथार्थ से चुने गये सजीव पात्र और कहानी के यथार्थ-पात्र आखिर यह कहने का अभिप्राय क्या है? ईश्वर इस मानव-सृष्टि की रचना करता है कहानीकार अपने कहानी संसार की। रचनाकार दोनों ही हैं, पर दोनों में तात्त्विक अन्तर होता है। ईश्वर ऐसे जाने कितने व्यक्तियों का निर्माण करता है, जो बिल्कुल ही दिलचस्प नहीं होते और उनके साथ उठना-बैठना या उनसे निकटता स्थापित करना हम श्रेयस्कर नहीं समझते। पर कहानीकार, इसके विपरीत ऐसे पात्रों का सृजन करता है, जो दिलचस्प होते हैं, उनका कहानी के क्षेत्र में महत्वपूर्ण स्थान होता है। जबकि ईश्वर द्वारा रचे गये सभी व्यक्ति इस संसार में महत्वपूर्ण स्थान ग्रहण करें, यह आवश्यक नहीं, साथ ही सम्भव भी नहीं। कहा जा सकता है कि कहानियों में भी तो गौण पात्रों का विधान है। हाँ पर कहानीकार उन्हीं गौण पात्रों का निर्माण करता है, जो कथानक विकास की दृष्टि से अनिवार्य होते हैं, अन्यथा नहीं। एक प्रकार से कहानीकार का निर्माण क्षेत्र कुछ सीमित होता है। ईश्वर का अत्यन्त व्यापक। उस व्यापकता में वह महत्वपूर्ण और महत्वहीन दोनों प्रकार के व्यक्तियों को जन्म देता है, पर कहानीकार केवल आवश्यक पात्रों का ही निर्माण करता है। वह आवश्यक पात्रों का भी निर्माण कर सकता है, पर ऐसा करने से उसकी कहानी असफल हो बन पड़ती है, उसमें वह गूँठन नहीं आ पाता, जो अच्छी एवं सफल कहानियों के लिए आवश्यक होता है। पात्रों के सम्बन्ध में

एक बात और भी आवश्यक होती है। उनका वास्तविक होना अत्यन्त आवश्यक होता है। अवास्तविक एवं अयथार्थ प्रतीत होने वाले पात्र पाठको के ऊपर कोई स्थायी प्रभाव डालने में असमर्थ होते हैं, वे क्षण भर को अपनी भावुकता या किन्हीं चमत्कारों के कारण आकर्षित भन्ने ही कर ले। पर प्रभाव के स्थायित्व और आकर्षण की क्षमिका में बड़ा अन्तर है। प्रभाव की प्रतिक्रिया आन्तरिक होती है, आकर्षण का बाह्य। प्रभाव मन को उद्वेलित करता है, आकर्षण केवल जिज्ञासा उत्पन्न करता है, वह वासनात्मक होता है। यह वामना का आशय व्यापक अर्थों में ही ग्रहण किया गया है। अतः जब भी ऐसा प्रतीत होता है कि इन पात्रों की क्रियाएँ, आचरण एवं व्यवहार अमानवीय हैं, इस सृष्टि के नहीं, अपितु कल्पना जगत के हैं या आध्यात्मिक घरातल के हैं, वही वे पात्र असफल हो जाते हैं। वास्तव में कहानी रचना किसी निश्चित उद्देश्य को सामने रखकर होती है। केवल मनोरंजन या कल्पना लोक का निर्माण करना आज के कहानीकार का दायित्व नहीं है। आज उसका दायित्व सत्यान्वेषण, मूल्य निर्माण और दिशा-निर्देशन का है। अपने अनुभवों को कहानी के माध्यम से पाठको तक पहुँचाना है उसका उद्देश्य होता है और इसकी पूर्ति उसके यथार्थ पात्र ही सशक्त ढंग से कर सकते हैं अतः इन पात्रों का स्वाभाविक, सजीव एवं यथार्थ होना आवश्यक होता है, क्योंकि तभी कहानीकार का उद्देश्य भी सफल होता है। यही कारण है कि धर्मवीर भारती की 'हरिनाकुश का बेटा', मोहन राकेश की 'मन्दी', नरेश मेहता की 'वह मर्द थी', कमलेश्वर की 'मर्दों की दुनियाँ', राजेन्द्र यादव की 'जहा लक्ष्मी कौद है', निर्मल वर्मा की 'लन्दन की एक रात', अमरकान्त की 'एक असमर्थ हिलता हाथ', फणीश्वरनाथ रेणु की 'तीसरी कसम', मन्तू भण्डारी की 'आकाश के आईने में', उषा प्रियदर्शी की 'खुले हुए दरवाजे', मार्कण्डेय की 'हसा जाई अकेला' तथा भीष्म साहनी की भीष्म की 'दावत' के पात्र हमारे अत्यन्त निकट प्रतीत होते हैं। उनमें वास्तविकता और जीवन के प्रति सच्चाई है। आस्था एवं सकल्प के साथ विषमताओं से संघर्ष के प्रति ईमानदारी है और सबसे बड़ी बात यथार्थता है। पर इसके ठीक विपरीत जब इन्हीं कहानीकारों की क्रमशः 'मरीज', 'जल्म', 'एक इतिश्री', 'तलाश', 'सिलसिला', 'दहलीज', 'सन्त तुलसीदास और सोलहवा साल', 'टेबुल', 'तीसरा आदमी', 'चाँदनी में बर्फ पर', 'मई', तथा 'भटकती राख' आदि कहानी के पात्रों को देखते हैं, तो आकर्षक व्यक्तित्व और सारे लेखकीय कलात्मक कौशल के बावजूद वे अयथार्थ प्रतीत होते हैं—न वे किसी मानव-सम्बन्धों का उद्घाटन करते हैं, न मानव-मूल्यों की यथार्थता ही स्पष्ट करते हैं।

इस प्रकार यथार्थ होना—कहानी के पात्रों की सफलता असफलता की दो महत्वपूर्ण सीमाएँ हैं। अब दूसरा महत्वपूर्ण प्रश्न उठता है कि कहानी में पात्रों की संख्या दो-तीन-चार या कितनी हो ? इस प्रश्न की अनिवार्यता के साथ ही उत्तर भी

कहानी की वस्तु एवं कहानीकार के व्यक्तित्व से सम्बन्धित है। यदि कहानीकार बहिर्मुखी व्यक्तित्व का है, तो स्वाभाविक है, उसका दायरा भी व्यापक होगा, मित्रों की सख्या अधिक होगी, सामाजिक सम्बन्ध विस्तृत होंगे। कहने का अभिप्राय यह होगा कि उसका परिवेश अत्यन्त व्यापक सीमाओं में आबद्ध होगा। इसके विपरीत अन्तर्मुखी व्यक्तित्व वाले कहानीकार की सीमाएँ सीमित होंगी। कमरे की बन्द दीवारों के भीतर ही चिन्तन-मनन एवं अपार बौद्धिकता से वह एक नई सृष्टि का निर्माण करता है और वही सृष्टि उसकी कहानियों का सृजन-स्रोत होती है। स्पष्ट है कि उसका सामाजिक सम्बन्ध व्यापक नहीं होगा, मित्रों एवं परिचितों की सख्या अधिक नहीं होगी, उसका परिवेश सीमित होगा। मैग्ज़गल के अनुसार एक अन्तर्मुखी व्यक्तित्व वाला युवक था, उसने अपने को समाज से बिल्कुल अलग रखा। वह किसी से मिलता-जुलता नहीं था। कमरे में ही बैठा बड़ी-बड़ी पुस्तकें पढ़ा करता था और उन पर चिन्तन करके स्वयं से ही तर्क वितर्क किया करता था। सारे जीवन भर उसका कोई मित्र नहीं बन सका। अगल-बगल रहने वाले उसके यहाँ जबर्दस्ती दो एक बार आए भी पर सारी आवभगत के पश्चात् भी उसका व्यवहार उनके प्रति शुष्क ही रहा। वह वापसी में भी अपने पड़ोसियों के यहाँ नहीं गया। फलस्वरूप उसका सम्बन्ध किसी से स्थापित नहीं हो गया। यहाँ तक कि जब उसकी मृत्यु हुई, तो उसका कोई मित्र नहीं था। म्युनिसिपैलिटी की गाड़ी आकर उसका शव ले गई। यहाँ कहने का अभिप्राय केवल इतना ही है कि मानव व्यक्तित्व की ये दो प्रवृत्तियाँ कहानी के पात्रों से भी घनिष्ठतम रूप में सम्बद्ध हैं। बहिर्मुखी व्यक्तित्ववाला कहानीकार सीमित परिवेश से कभी सन्तुष्ट नहीं होगा। उसकी अपनी प्रवृत्ति के अनुसार उसकी कहानियों की सीमा (convass) भी विस्तृत होगी। वह जीवन की व्यापक सीमाओं को बड़ी कुशलता से असनी कहानियों में सगुणित करने का प्रयत्न करेगा। स्वाभाविक है, उसका यह उद्देश्य एक दो पात्रों से नहीं, बल्कि अनेक पात्रों को रखने से हो पूर्ण होगा। इससे विपरीत अन्तर्मुखी व्यक्तित्व वाला कहानीकार जीवन की व्यापक सीमाओं की तो कभी बात भी नहीं सोच सकता। वह एक सीमित परिवेश में ही आगे बढ़ेगा और अपने आत्मचिन्तन, दर्शन एवं बौद्धिक आग्रहों को अभिव्यक्ति करने की चेष्टा करेगा। उसकी कहानियों के कथानक व्यापक भावभूमियों पर नहीं सगुणित होंगे, अतः उसका काम कुछ इने-गिने पात्रों से ही चल जाता है। कभी कभी तो वह एक पात्र से ही अपना काम चला लेता है। पहली प्रवृत्ति के उत्कृष्टतम उदाहरण प्रेमचन्द हैं। जो लोग प्रेमचन्द से व्यक्तिगत रूप से परिचित थे, वे जानते हैं कि प्रेमचन्द का व्यक्तित्व कितना बहिर्मुखी था। उनके मित्रों की सख्या कितनी अधिक थी और उनके सामाजिक सम्बन्ध कितने व्यापक थे। यही कारण है कि हमें उनकी सभी कहानियों में मानव जीवन की व्यापकतम सीमाएँ कुशलतापूर्वक सगुणित प्राप्त होती हैं और इसीलिए उनकी कहानियों में पात्रों की सख्या भी अधिक होती

थी। इसके विपरीत जैनेन्द्र कुमार का व्यक्तित्व अन्तर्मुखी हैं। वे आत्म-चिन्तन को अधिक महत्व देते हैं, इसीलिए उनकी अधिकांश कहानियाँ आकार में लघु हैं और उनमें जीवन की वे व्यापक सीमाएँ नहीं आबद्ध की गई हैं, जैसा प्रेमचन्द ने किया था। फलस्वरूप उनकी कहानियों में पात्रों की संख्या भी अधिक नहीं है।

अतः कहानी में पात्र कितने हो और कितने न हो—इस समस्या को दो बातें प्रभावित करती हैं। एक तो कहानीकार का व्यक्तित्व दूसरे कथानक का स्वरूप कथानक का स्वरूप भी स्पष्ट है। कहानीकार के व्यक्तित्व से ही प्रभावित रहता है। पर पात्रों की संख्या के सम्बन्ध में यहाँ एक बात स्पष्ट कर देनी और भी आवश्यक है वह है पात्रों की संख्या और उनका सफल निर्वाह। पात्रों की अधिक संख्या से किसी को भी शिकायत नहीं हो सकती पर अनिवार्यतः उन सभी का सफल निर्वाह भी होना चाहिए। प्रायः होता यही है कि अधिक पात्र रख तो लिए जाते हैं, पर उनका सफल निर्वाह नहीं हो पाता। कहानी की सीमाएँ होती हैं, जिनमें सभी पात्रों के चरित्र को पूर्ण रूप से विकसित होने का अवसर नहीं प्राप्त होता और बहुधा वे अस्पष्ट ही रह जाते हैं। कहानीकार भी साधारण मानव होता है, ईश्वरीय शक्ति-सम्पन्न नहीं। लघु आकार में सब पात्रों के चारित्रिक विकास की स्वाभाविकता नहीं बनाए रख पाता और रख भी नहीं सकता। अतः या तो पात्रों की बीच में हत्या कर देनी पड़ती है, या उनकी असमाधिक मृत्यु हो जाती है या फिर वे बीच में ही ऐसा गायब हो जाते हैं कि अन्त तक उनका पता ही नहीं चल पाता और पाठक उन्हें खोजते ही रह जाते हैं। प्रेमचन्द, वृन्दावनलाल वर्मा, यशपाल और भगवतीचरण वर्मा की कहानियों में ऐसा बहुत हुआ है। वास्तव में पात्रों की संख्या बस उतनी ही होनी चाहिए, जिससे कथानक की अनिवार्य आवश्यकताएँ और लेखक का उद्देश्य पूर्ण हो जाए दूसरे कहानी की लघु सीमाओं में कहानीकार उनके स्वाभाविक चारित्रिक विकास की ओर पूर्ण ध्यान दे सके। पात्रों की संख्या का सम्बन्ध लेखक के उद्देश्य से भी होता है। प्रायः कहानीकार अपने किसी निश्चित उद्देश्य की पूर्ति कराने के लिए विशेष पात्रों को चुनता है और उन्हीं के माध्यम से कहानी में अग्रसर होता है।

अतः स्पष्ट है कि पात्र एवं चरित्र चित्रण कहानी शिल्प का दूसरा महत्वपूर्ण तत्व है। कथावस्तु यदि मूल भीति है, तो पात्र उसके खेवन्दार हैं और चरित्र चित्रण उसका आधार। यो तो पात्र किस वर्ग से लिए जाएँ, इस सम्बन्ध में आज के कहानीकार के लिए कोई बन्धन नहीं है। वह अपने पात्रों को समाज के किसी वर्ग से भी ले सकता है। चाहे वे उच्च-वर्गीय हों, मध्यवर्गीय हों या उपेक्षित निम्न वर्गीय। पात्र दो प्रकार के होते हैं :

### १. ऐतिहासिक-पौराणिक

## २ सामान्य

ऐतिहासिक-पौराणिक पात्रों का स्वरूप इस प्रकार निर्धारित होना चाहिए कि वे इतिहास सम्मत हो और उन्हें तुरन्त ही पहचाना जा सके। इन पात्रों के चरित्र-चित्रण में आत्यधिक कल्पना की आवश्यकता होती है। पर कभी-कभी कल्पना की दुरुहता इन पात्रों के स्वरूप को जटिल, साथ ही अस्पष्ट बना देती है। सामान्य पात्रों के साधारणीकरण में लेखक को कोई कठिनाई इसलिए नहीं होती, क्योंकि वे हमारे अपने बीच के होते हैं और पाठकों को उन्हें पहचानने में कोई कठिनाई नहीं होती। 'मनुष्य और उसके जीवन को अपना लक्ष्य बनाने वाला कहानी-कार तभी कुशल चित्रकार से सकेगा और अपनी रचना में संवेदनशीलता की प्राणमयी मूर्च्छना उत्पन्न कर सकेगा। जब वह अपने चतुर्दिक फेंले हुए व्यापक मानव जगत को अच्छी तरह देख और समझ चुका रहेगा, जब उसे मानव-जीवन की अधिकाधिक गतिविधियों का अनुभूतिमूलक ज्ञान होगा, और मानव-चरित्र की अधिकाधिक भूमिमात्रों का साथ ही उनके समस्त उतार-चढ़ाव का पूरा परिचय हुआ रहेगा। मनुष्य स्वयं में एक रहस्यमय प्राणी है। उसके किसी कार्य और भावनाओं में कितने रूप की शक्तियाँ और भावनाएँ काम कर रही हैं, इसका पूरा बोध और ज्ञान होना चाहिए। इस विषय में शास्त्र और अनुभव का ज्ञान रखने वाले विचारकों ने संकेत दिया है कि भावी कहानीकार अपने चतुर्दिक मिलाने वाले इष्ट-मित्र और परिचितों के स्वरूप, वेश-विन्यास, उनके सांस्कृतिक गहन और उनके रहन-सहन, चाल-ढाल बोल-चाल, सबकी बड़ी बारीकी से देखभाल करता रहे, तभी उसे विविध परिस्थितियों में पड़े हुए मानव को पूर्णतया समझाने के लिए सच्ची पकड़ मिल सकेगी। जितने उत्तम कहानीकार किसी भी भाषा और साहित्य में मिलेंगे, उनमें मानव-जीवन के अध्ययन की पूरी सामग्री मिल सकती है। इस स्थान पर एक तात्त्विक बात का विचार आवश्यक है। एक प्रकार से इसी स्थल पर आकर साहित्य निर्माताओं में सिद्धान्तगत भेद हो जाता है। कुछ यथातथ्य चित्रण को अपनी कृति का दृष्टिकोण मानते हैं और कुछ लोग विषय को अपने प्रतिपाद्य के अनुरूप बनाने के अभिलाषी दिखाई पड़ते हैं। एक फोटोग्राफ पैदा करता है दूसरा चित्र तैयार करता है, परन्तु इस प्रकार का भेद-भाव व्यवहारतः बहुत स्थूल होता है। मूल बात तो यही है कि यथातथ्य-चित्रण न तो विषय को इस-दशा तक पहुँचा सकेगा और न अनुरजन कर सकेगा। जैसा वस्तुतः जीवन में घटित होता है यदि उसका तद्धत कथन हम भाषा के माध्यम से कर भी दें तो उसमें सार्वदेशिक और सार्वकालिक संवेदन की सामग्री नहीं मिल सकेगी। सारांश यह है कि कलाकृति के समस्त औग्रहों के अनुरूप मनुष्य के सम्पूर्ण रूप व्यापारों और अन्य बातों की काट-छाट और संवर्धन-संकोचन करना आवश्यक होता है।' इन पात्रों के चरित्र-चित्रण में कल्पनाशीलता के स्थान पर

यथार्थता की अनुभूति से काम लिया जाता है ।

कहानी के पात्रों का भी हम वर्ग बना सकते हैं । एक वर्ग में हम नायक-नायिका को रख सकते हैं । दूसरे वर्ग में प्रधान पात्रों एवं गौण पात्रों को रख सकते हैं । पात्रों का एक वर्गीकरण उनकी प्रवृत्तियों के अनुसार किया जाता है अर्थात्

(१) स्थिर पात्र (Static characters)

(२) विकसितशील पात्र (Round characters)

कहानी में आवश्यक नहीं है कि नायक हो ही, पर प्रायः अधिकांश कहानी में नायक होते हैं । उसका कहानी में महत्वपूर्ण स्थान होता है, वह कथा का संचालन करता प्रतीत होता है । या तो वह कथा स्वयं कहता है, या कथा उस पर प्रोजेक्ट करके कही जाती है । उसे हम अंग्रेजी के (Hero) शब्द के अर्थ में ही ग्रहण कर सकते हैं । नायिका की भाँति कहानी में फलागम की स्थिति नायक को ही प्राप्त होती है । नायको की अनेक श्रेणियाँ बनाई जा सकती हैं

- १ प्रेमी नायक
- २ आदर्श नायक
- ३ दार्शनिक चिंतक नायक
- ४ गृहस्थ नायक
५. वीर नायक
- ६ न्यूरोटिक नायक
७. कर्मठ नायक
८. दुर्बल प्रवृत्ति का नायक
- ९ धूर्त चरित्र का नायक
१०. नेता नायक
११. श्रमिक नायक
१२. किसान नायक

प्रेमी नायको में मोहन राकेश की 'पाचवे माले का पलैट', नरेश मेहता की 'एक इतिश्री', अमरकान्त की 'एक असमर्थ हिलता हाथ', राजेन्द्र यादव की 'छोटे-छोटे ताजमहल', मन्गू भण्डारी की 'एक कमजोर लड़की की कहानी', उषा प्रियंवदा की 'सदियों में बर्फ पर' आदि कहानियों के नायको की गणना की जा सकती है । आदर्श नायको में धर्मवीर भारती की 'हरिनाकुस का बेटा', अमरकान्त की 'डिप्टी कलकटरी', नरेश मेहता की 'एक शीर्षकहीन स्थिति', मोहन राकेश की 'मलवे का मालिक', तथा राजेन्द्र यादव की 'मरने वाले का नाम' आदि कहानियों के नायको की गणना दार्शनिक-चिन्तक नायकों में होगी । अमरकान्त की 'दोपहर का भोजन' का नायक गृहस्थ नायक है । श्रीमती विजय चौहान की 'वतन' कमलेश्वर की 'दिल्ली में एक

और मौत' (सारिका दिसम्बर ६५) आदि कहानियों के नायक वीर नायक हैं। राजेन्द्र यादव की 'नए-नए आने वाले', मोहन राकेश की 'अपरिचित', नरेश मेहता की 'दूसरे की पत्नी के पत्र' आदि कहानियों के नायक न्यूरोटिक प्रवृत्तियों को लिए हुए नायक हैं। धर्मवीर भारती की 'चाँद और टूटे हुए लोग' अमरकान्त की 'जिन्दगी और जोक' मार्कण्डेय की 'हसा जाई अकेला' आदि कहानियों के नायक कर्मठ नायक हैं। मोहन राकेश की 'सेप्टीपिन' कमलेश्वर की 'एक रुकी हुई जिन्दगी' नरेश मेहता की 'चाँदनी' राजेन्द्र यादव की 'टूटना', मन्नू भण्डारी की 'तीसरा आदमी' उषा प्रियवदा की 'मछलियाँ' रमेश वशी की 'एक आत्महत्या' ज्ञानरजन की 'शेष होते हुए' आदि कहानियों के नायक दुर्बल प्रवृत्ति वाले ही हैं। शेखर जोशी की 'कोशी का घटवार' और 'बदबू' कहानियों के नायक श्रमिक हैं। फणीश्वरनाथ रेणु तथा शैलेश मटियानी की कई कहानियों में श्रमिक नायक हैं। नायकों की अन्य अनेक श्रेणियाँ बनाई जा सकती हैं। उतने ही, जितने कि मानव जीवन में पुरुषों के रूप प्राप्त होते हैं। उन्हें किन्हीं सीमाओं में नहीं बाँधा जा सकता। वे कथानक के प्रारम्भ से अन्त तक घटनाओं के विकास क्रम में उपस्थित रहते हैं और उन्हीं परिस्थितियों में उनका चरित्र बनता बिगड़ता रहता है।

नारी पात्रों में नायिका का महत्वपूर्ण स्थान होता है। उसका कथा संगठन में प्रमुख स्थान होता है। उसे ही नायक की भाँति फलागम की स्थिति प्राप्त होती है और कथा के सारे सूत्र उसके हाथ में होते हैं। नायिका का अर्थ वही लिया जाना चाहिए, जो अंग्रेजी के (Heroine) शब्द का होता है। नायिकाओं की अनेक श्रेणियाँ होती हैं। प्रत्येक कहानीकार नारी को विभिन्न दृष्टिकोण से परखता है। कोई उन्हें वीराँगना के रूप में, कोई जासूस के रूप में, कोई केवल माँ के रूप में। कोई केवल विलासिनी के रूप में और कोई केवल उन्हें प्रेमिका के रूप में देखता है और उसी रूप में चित्रित करता है। नायिका के निर्वाचन में तत्कालीन युग की परिस्थितियों, सामाजिक मर्यादाओं, नैतिक आदर्शों और स्वयं लेखक की अपनी मान्यताओं एवं धारणाओं का अत्यन्त प्रभाव पड़ता है। उसका स्वरूप एक प्रकार से इन्हीं बिन्दुओं के मध्य निर्धारित होता है। उदाहरणार्थ आज की हमारी परिस्थितियाँ कुछ नवीन प्रकार की हैं। हम निरन्तर एक उत्कम्प की स्थिति में जी रहे हैं। आर्थिक दृष्टि से सुदृढता लाने और राष्ट्र का नव-निर्माण करने की प्रमुख समस्या हमारे सम्मुख है। इन परिस्थितियों में आवश्यक है कि नारियाँ भी इस सामाजिक सघर्ष में हमारे साथ कंधे से कंधा मिलाकर चले और हमें अपने अन्तिम उद्देश्य की अन्तिम सीमा तक पहुँचने में सहायता दें। आज नारी अपने अधिकारों से वंचित नहीं है। उसे सामाजिक और राजनीतिक सभी अधिकार प्राप्त हैं, साथ ही वे पुरुषों से भी समानता कर सकती हैं। वह परिवर्तित परिस्थितियों में केवल भोग या विलास की

सामग्री मात्र नहीं रह गई। वह उस सीमा से कहीं आगे बढ़ चुकी है। घर का सीमित दायरा अब उसके विकास की राह में समस्या नहीं है। यद्यपि इसका दुरुपयोग भी हुआ है और नारियाँ निरन्तर एक मृगतृष्णा के ससार में अपना जीवन जी रही हैं। आज की अधिकांश कहानियों की नायिकाएँ इसी सन्दर्भ में कल्पित की जाने लगी हैं। अब किसी भी कहानी की नायिका पूर्ण रूपेण भारतीय परम्पराओं और नारीगत स्वाभाविक मर्यादाओं से ओत प्रोत नहीं चित्रण की जाती। सत्य तो यह है कि जिस प्रकार मानव जीवन में विविधता है उसी भाँति हिन्दी कहानियों की नायिकाओं में भी विविधता। नारी जीवन के जितने रूप हो सकते हैं। कहानियों में प्रायः उन्हीं का चित्रण किया जाता है और किया जा रहा है। क्योंकि कहानियाँ जीवन के यथार्थ को ही अभिव्यक्त करती हैं। उनकी श्रेणियाँ निम्न दो प्रमुख वर्गों में बन सकती हैं :

१ वासनात्मक

२ अवासनात्मक

वासनात्मक के अन्तर्गत नारी के वेश्या, प्रेमिका, नर्तकी, आधुनिक विलासिनी तथा विवाहिता आदि रूप रखे जा सकते हैं। अवासनात्मक वर्ग में नारी के माँ-बहन आदि रखे जा सकते हैं। इन दो प्रमुख आधारों के अतिरिक्त निम्नलिखित चार तथ्यों को भी कहानियों की नायिकाओं का वर्गीकरण करते समय ध्यान में रखना चाहिए

१ समाज में नारी की स्थिति

२ कहानी लेखिकाओं की स्थिति

३. कहानी शिल्प में प्रयोग और उपलब्धियों की सम्भावनाएँ

४. स्थानीयता

इन आधारों पर कहानी-नायिकाओं की निम्न-श्रेणियाँ बनाई जा सकती हैं।

१ सफल प्रेमिकाएँ

२ असफल प्रेमिकाएँ

३ सद्गृहस्थ नायिकाएँ

४. असफल गृहस्थ नायिकाएँ

५ फैशन-परस्त विलासिनी नायिकाएँ

६ विधवा नायिकाएँ

७ कुण्ठाग्रस्थ नायिकाएँ

८. वेश्याएँ

९. नर्तकी नायिकाएँ

१०. राजनीति में भाग लेने वाली नायिकाएँ



## कहानी-शिल्प और प्रकार

- ११ वीरागनाएँ
- १२ कृषक बालाएँ
- १३ मजदूरिने
- १४ जासूस नायिकाएँ
- १५ आधुनिक नायिकाएँ

सफल प्रेमिकाओं की श्रेणी में मोहन राकेश की 'जानवर और जानवर' निर्मल वर्मा की 'माया का मर्म' आदि कहानियों की नायिकाएँ आती हैं। असफल प्रेमिकाएँ निर्मल वर्मा की 'परिदे', मोहन राकेश की 'पाचवे माले का फ्लैट' नरेश मेहता की 'एक इतिश्री' राजेन्द्र यादव की 'छोटे-छोटे ताजमहल', उषा प्रियंवदा की 'कोई नहीं', मन्नू भण्डारी की 'यही सच है' अमरकान्त की 'एक असमर्थ हिलता हाथ' की नायिकाएँ कही जायेगी। अमरकान्त की 'दोपहर का भोजन' की नायिका सद्-गृहस्थ नायिकाओं की श्रेणी में आती है। नरेश मेहता की 'अनबीता व्यतीत', मोहन राकेश की 'सुहागिनी', राजेन्द्र यादव की 'टूटना', मन्नू भण्डारी की 'कील और कसक', उषा प्रियंवदा की 'भूठा दर्पण' आदि कहानियों की नायिकाएँ असफल गृहस्थ नायिकाएँ हैं। राजेन्द्र यादव की 'एक कटी हुई कहानी' की नायिका फैशन-परस्त विलासिनी नायिकाओं की श्रेणी में आती है। कमलेश्वर की 'देवा की माँ' विधवा नायिका है। इसी प्रकार दूसरी श्रेणियों में भी अन्य अनेक नायिकाएँ हिन्दी कहानियों में चित्रित हुई हैं।

बहुत सी कहानियों में सह-नायक और सह-नायिकाएँ भी होती हैं। कुछ ऐसे पात्रों की भी कल्पना की जाती है, जो कथानक की दृष्टि से विशेष महत्वपूर्ण नहीं होते। वे केवल मुख्य पात्रों के चरित्र की गौरव-प्रतिष्ठा एवं उनकी महत्ता प्रतिपादित करने के लिए तथा वातावरण की सृष्टि करने के लिए होते हैं। ये पात्र ही वस्तुतः गौण पात्र कहलाते हैं। वैसे इन पात्रों का नाम भर ही गौण पात्र होता है। कहानियों में इनकी उपादेयता अत्यधिक होती है—विशेषतया ऐसी कहानियों में, जो राजनीतिक, सामाजिक, ऐतिहासिक या परिवारिक होती हैं। चरित्र-प्रधान कहानियों में इनका महत्त्व इसलिए न्यून होता है कि वहाँ बस एक या दो चरित्रों से ही कहानी-कार का कार्य चल जाता है। ऐतिहासिक कहानियों में तो इतने अधिक गौण पात्र होते हैं, कि वे बस रेखाचित्र या नामों तक ही सीमित रह जाते हैं। वृन्दावनलाल वर्मा या चतुरसेन शास्त्री की ऐतिहासिक कहानियों में ऐसे पात्रों की संख्या बहुत है। इनमें युद्धों में, समूह गानों में, उत्सवों में या इसी प्रकार के आयोजनों में वातावरण को यथार्थ रूप देने के लिए इन गौण पात्रों की साधना की जाती है। ये गौण पात्र केवल इसीलिए होते हैं कि कहानीकार इनके चरित्र चित्रण की ओर सजग या प्रयत्नशील नहीं होते, क्योंकि कहानियों में इनका कोई महत्वपूर्ण स्थान नहीं होता। ऐसे

पात्रों की केवल घूमिल रेखा ही मात्र उभर पाती है और उनके सम्बन्ध में पाठकों को प्रायः अनुमान भर कर लेना पड़ता है। या कभी-कभी तो उनकी स्थिति इतनी नगण्य होती है कि इस प्रकार के अनुमान लगाने की भी आवश्यकता नहीं पड़ती। इन गौण पात्रों से कभी-कभी कथानक को एक विशिष्ट दिशा प्रदान करने का भी कार्य लिया जाता है। इन पात्रों का ऐसी स्थिति में मात्र इतना ही कार्य होता है कि वे कथानक को एक विशिष्ट दिशा प्रदान कर गायब हो जाते हैं। पाठक यदि उन्हें खोजना या पाना भी चाहता है, तो असमर्थ रहता है। इन गौण पात्रों की कल्पना प्रमुख चरित्रों का चरित्र स्पष्ट करने के लिए भी की जाती है। इन पात्रों का चरित्र सगठन इस प्रकार किया जाता है जिससे प्रमुख पात्रों का चरित्र अधिकाधिक स्पष्ट किया जा सके और उनका चारित्रिक विकास अधिक स्वाभाविक ढंग से प्रस्तुत किया जा सके। पात्रों की दो श्रेणियाँ बनाई जा सकती हैं :

१ स्थिर पात्र (Static character)

२ विकसनशील पात्र (Rounds characters)

स्थिर पात्र (Static people) अपरिवर्तनशील होते हैं। जीवन के सुख-दुःख कष्ट एव उल्लास, विषम अथवा अनुकूल परिस्थितियों— किसी का भी उन पर कोई विशेष प्रभाव नहीं पड़ता, वे समान स्थिति में ही रहते हैं। कभी-कभी उन्हें कैरीकेचर (caricatures) और कभी-कभी उन्हें टाइप (Type) कहते हैं। ये वास्तव में किसी-न-किसी वर्ग के प्रतिनिधि ही बनकर आते हैं। कहानीकार इस वर्ग की सारी प्रमुख विशेषताएँ इस प्रकार के पात्रों में भर देता है और इन पात्रों से चरित्र से उस वर्ग के लोगों की समस्त सामान्य विशेषताओं का परिचय प्राप्त किया जा सकता है। रेणु की प्रसिद्ध कहानी 'तीसरी कसम' का नायक हिरामन स्वयं अपने में कोई पात्र नहीं है। वह एक टाइप हैं। वह भारत के उन असंख्य सीधे-सादे धर्म में गठन-आस्था रखने वाले एवं नैतिकता का विशिष्ट मूल्यांकन करने वाले ग्रामीणों का प्रतिनिधि है। जो जीवन भर सघर्षरत रहते हैं, जिन्हें परिस्थितियों की विषमता सदैव पराजित करती है और अन्त में उनकी अत्यधिक सज्जनता एवं आदर्शवादिता ही उन्हें ले डूबती है। ऐसे पात्र स्वयं नहीं बदलते। उनके सम्बन्ध में केवल हमारी धारणा ही परिवर्तित होती है। इन पात्रों की कल्पना से एक लाभ यह होता है कि थोड़े से स्थूल परिचय के बाद कहानीकार को बार-बार उन्हें संकेतो के माध्यम से परिचित कराते रहने की आवश्यकता नहीं पड़ती। वे जैसे ही सामने आता है, पाठक उन्हें सहज ही पहचान लेते हैं क्योंकि वे जानते हैं कि इस पात्र की यह विशिष्ट प्रवृत्ति है। इसमें परिवर्तन होना सम्भव नहीं है। स्थिर पात्रों की परिकल्पना का लाभ यह होता कि वे बराबर ही पाठकों की चेतना में स्मरणीय रहते हैं। कहानी समाप्त करने के पश्चात् कई छोटी-मोटी घटनाएँ उन्हें भूँस भी जाती है, पर ऐसे पात्र

उन्हे कभी नहीं भूलते, इसका कारण उनका किसी भी परिस्थिति में परिवर्तित न होना है, जो एक विचित्र प्रकार की भावुकता उत्पन्न करती है। मोहन राकेश की 'मि० भाटिया, मे भाटिया, नरेश मेहता की 'अनबीता व्यतीत' में डॉ० कानेटकर तथा उषा प्रियवदा की 'बापसी' में गदाधर बाबू आदि स्थिर पात्र ही हैं।

विकसनशील पात्र अधिक सूक्ष्म कला की माग करते हैं। स्थिर पात्रों के विपरीत विकसनशील पात्र परिवर्तनशील होते हैं। उन पर परिस्थितियों का गहन प्रभाव पड़ता है। जीवन के सुख-दुःख, करुणा एवं उल्लास तथा निराशा उनके जीवन में नई दिशाएँ निर्मित करती हैं। वास्तव में वे परिस्थितियों के प्रभाव में ही बहते चलते हैं और विकास प्राप्त करते रहते हैं। उनमें जो भी परिवर्तन होता है। उनके लिए कहानीकार को पर्याप्त प्रमाण देना पड़ता है। जिससे वे परिवर्तन अनायास न प्रतीत हो और उनकी स्वाभाविकता न नष्ट हो जाय। अमरकान्त की 'जिन्दगी और जीक' में नौकर एक परिवर्तनशील पात्र ही है। वह एक के बाद एक विषमताओं एवं स्थितियों की विकृतियों से जूझता जाता है और प्रत्येक परिस्थिति के अनुसार अपने को ढालकर अपूर्व जिजीविषा भाव से जीवन जीने की दिशा में प्रयत्नशील होता है। प्रत्येक घटना से उस पात्र में जो नई दिशा प्राप्त होती है और तदनन्तर उसमें जो चारित्रिक विकास होता है अमरकान्त ने उसके पर्याप्त कारण दिये हैं तथा उसके अन्तरमन की सूक्ष्म विश्लेषण प्रस्तुत किया है, जिससे उसकी स्वाभाविकता निरन्तर बनी रहती है। नरेश मेहता की कहानी 'किसका बेटा', धर्मवीर भारती की कहानी 'हरिनाकुस का बेटा', मोहन राकेश की कहानी 'मदी' तथा राजेन्द्र यादव की कहानी 'पास-फेल' के मुख्य पात्र भी विकसनशील पात्र ही हैं। कहने का अभिप्राय यह है कि विकसनशील पात्रों के चरित्रों में परिवर्तन की स्वाभाविकता बनाए रखने के लिए पर्याप्त कारण उपस्थित किये जाने चाहिए। स्थिर पात्रों से अधिक समय तक कार्य नहीं चलाया जा सकता और न ही वे हमारे मन में कोई विशेष भाव उत्पन्न करने में ही सफल रहते हैं। पर विकसनशील पात्र हास्य या श्रवसरानुकूल कोई कार्य करने के अतिरिक्त किसी भी समय तक उपस्थित रह सकते हैं, और हमारे अन्दर कोई भी भाव उपस्थित करने में सफल हो सकते हैं। विकसनशील पात्रों की सबसे बड़ी कसौटी यही होती है कि क्या अत्यन्त स्वाभाविक ढंग से वे हमें विस्मय में डाल देने में समर्थ होते हैं या नहीं, तो फिर वे स्थिर पात्र ही हैं, जो केवल विकसनशील पात्र होने का मिथ्या आभास मात्र देते हैं। पर हमें यह सदैव स्मरण रखना चाहिए कि परिवर्तन आकस्मिक नहीं होना चाहिए, जिससे वे पूर्णतया अविश्वसनीय प्रतीत हो। यशपाल या भगवती प्रसाद वाजपेयी की कई कहानियों में ऐसा ही हुआ है। कहानीकारों ने स्थिर पात्रों को विकसनशील पात्र बनाने की चेष्टा अवश्य की है, पर उसमें वह सफल नहीं हो सके हैं।

पात्रों के स्वरूप एवं गठन पर चर्चा के पश्चात् अब प्रश्न उनके प्रस्तुती-

करण का आता है अर्थात् चरित्रांकन का कहानी में चरित्र चित्रण का बड़ा महत्वपूर्ण स्थान होता है। पात्र कहानीकार की सृष्टि होते हुए भी अपने मानव होने और ईश्वरीय सृष्टि होने का आभास देते हैं। यद्यपि वे मानव की पूर्ण प्रतिकृति नहीं होते। उनमें मानवीयता का फिर भी पूर्ण गुण होता है और कहानीकार अपने कौशल से उनमें ऐसे गुण भर देता है कि उनसे हमारा निकटतम तादात्म्य स्थापित हो जाता है और उनके सुख-दुःख हमारे अपने से प्रतीत होते हैं। पर इसकी विपरीत अवस्था से कहानीकार को बचना चाहिए, क्योंकि वह उसकी कला के महत्व को न्यून कर उसके उद्देश्य को असफल कर देती है। उसे अपने चरित्रों का निर्माण इस प्रकार करना चाहिए, जिनसे उनकी यथार्थता के सम्बन्ध में कोई सन्देह न हो और पाठक उन्हें दिव्य या अलौकिक अथवा पूर्णतया अविश्वसनीय कहकर टाल न दें। उनमें इतनी सत्यता तो होनी ही चाहिए कि कहानी समाप्त करने के पश्चात् भी वे हमारी चेतना पर छाए रहे। पात्र निर्माण का यही वस्तुतः सर्वप्रमुख आधार होता है। जिन पर उनकी सफलता-असफलता आधारित रहती है। यहाँ हमें पात्रों के मनोविज्ञान का भी ध्यान रखना चाहिए। प्रत्येक पात्रों का अपना मनोविज्ञान होता है, बिल्कुल वैसे ही, जैसे साधारण मानव जीवन में प्रत्येक व्यक्तियों का। इसी से मानव-मन के बीच स्वाभाविक मित्रता स्थापित होती है और उनका भिन्न-भिन्न व्यक्तित्व प्रतिध्वनित होता है। जिस प्रकार इस सृष्टि के सृजनकर्ता का मनोविज्ञान उसकी अपनी ही रचना व्यक्तियों के मनोविज्ञान से भिन्न होता है, उसी प्रकार कहानीकार का मनोविज्ञान भी पात्रों के मनोविज्ञान से भिन्न होता है। अतः मात्र इस कारण से कि पात्र इसकी रचना है। वह उनका निर्माणकर्ता है और वह उन्हें चाहे जिस प्रकार नियंत्रित कर सकता है, उनके व्यक्तिगत मनोविज्ञान में चाहे जिस प्रकार हस्तक्षेप कर सकता है, कुछ और नहीं कहानीकार का अविवेकपूर्ण दुराग्रह ही होता है।

कहानी के पात्र वास्तव में एक सृष्टि के ही अन्तर्गत दूसरी सृष्टि होते हैं। यदि उन्हें पूर्ण स्वतन्त्रता दे दी जाय, तो कदाचित् वे इतनी शक्ति ग्रहण कर लेंगे कि कहानी के ही टुकड़े-टुकड़े कर देंगे। इसके विपरीत यदि उन पर कठोर नियंत्रण रखा जाए, तो उसकी उन पर कठोर प्रतिक्रिया होती है और या तो स्वयं मृत्यु का आर्लिगन कर या उसे नष्ट कर वे उसका बदला लेते हैं। थैकरे का तो यहाँ तक कहना है कि मैं अपने पात्रों के वश में रहता हूँ। वे मुझे चाहे जहाँ अपनी इच्छानुसार ले जा सकते हैं। मैं उन्हें कभी नियंत्रित नहीं करता। किन्तु सूक्ष्म दृष्टि से देखा जाए, तो यह भी विचारों की अतिरजना मात्र है। उसके अनेक पात्रों के सम्बन्ध में प्रातः हमें यह सोचना पड़ता है कि क्या वह ऐसा भी कर सकता है? या क्या उसके अन्दर ऐसे भी विचार छिपे हुए थे? इसके कारण स्पष्ट हैं। ऐसा नियंत्रण

न रखने के कारण ही हुआ है। यहाँ नियंत्रण से मेरा तात्पर्य उन सीमाओं से है, जो स्वाभाविकता की रक्षा के लिए अनिवार्य होती हैं। वास्तव में पात्रों का एक सन्तुलित रूप ही चित्रित किया जाना चाहिए। वे न तो काल्पनिक हों न अलौकिक हों और न अमानवीय, बल्कि प्रत्येक दृष्टि से वे वास्तविक और स्वाभाविक प्रतीत हों। यहाँ यह प्रश्न उठता है कि क्या कहानीकार को अपने पात्रों पर किंचित मात्र भी नियंत्रण नहीं रखना चाहिए? इसका उत्तर स्पष्ट है। कहानीकार का इतना ही कर्तव्य है कि वह पात्रों का स्वरूप निर्धारित कर दे, उन्हें रंग दे दे और चरित्रगत विशेषताएँ दे दे। यहाँ उसकी सीमा समाप्त हो जाती है, और प्राण दे दे स्वयं पात्र का अपना वैयक्तिक पथ प्रारम्भ होता है, कहानीकार जिसका निर्वैयक्तिक भाव से मात्र तटस्थ पर्यवेक्षक ही होता है।

ऊपर की चर्चा से प्रायः सभी को सहमति होगी। इस सम्बन्ध में एक आलोचक ने स्वीकार किया है कि चरित्रों की सृष्टि में यथार्थता का बहुत विचार रखना चाहिए। थोड़ी सी भूमि में जिसको ताण्डव नृत्य दिखाना पड़े, उसके लिए आवश्यक हो जायेगा कि वह विशेष प्रकार का कौशल प्रयुक्त करे अन्यथा सौन्दर्य सिद्धि सम्भव नहीं हो सकती। जहाँ 'कहानी' के चरित्रों में पर्याप्त गतिशीलता होनी चाहिए, वही यह भी आवश्यक रहता है कि यथार्थ जीवन के वर्षों में प्रसारित इतिवृत्त को वह घंटों के इतिवृत्त में परिणत करता जाय। जो काम यथार्थ जीवन में कई वर्षों में संपादित हुआ होगा, और छोटे बड़े उपन्यास में भी सम्भव नहीं हो पाता, कहानी की कौन कहे। इसी तरह यहाँ चरित्र के वृद्धि क्रम के विस्तार में भी घनत्व उत्पन्न करने की विशेष आवश्यकता रहती है। किसी प्रकार की वृत्ति विशेष अथवा चारित्रिक भंगिमा जो किसी पात्र में वर्षों में गठित हुई होगी उसे कहानी में लाकर कुछ थोड़े ही समय में विकसित करना पड़ता है। यह एक विचार का ऐसा पक्ष है जहाँ बड़े से बड़े यथार्थवादी को भी अपने सैद्धांतिक हिमालय से नीचे उतरना पड़ता है और यथार्थ और कलाकृति की दूरी को स्वीकार करना पड़ता है। सामान्यतः जो कहानी-लेखक सर्जना की क्रिया में सिद्धहस्त नहीं होते, वे चरित्रांकन में दो प्रकार की भूलें करते दिखाई पड़ेंगे वे या तो चरित्र चित्रण के स्थान पर रूढ़ियों और सिद्धान्तों के पुतले गढ़ने लगते हैं या पात्र और घटनाओं की कड़ियों को ठीक नहीं मिला पाते। इस विषय में पहले कहा जा चुका है पर, यहाँ पुनः संक्षेप में उसका संकेत करना आवश्यक है कि पात्र को सिद्धांतों की प्रतिमा बना देने से उसका चारित्रिक सौन्दर्य मुखरित नहीं हो सकता। उसके लिए तो आवश्यक होगा कि वृत्ति विशेष के समुदाय के अनुरूप पूर्व-योजना निश्चित हो और उसके प्रत्येक उत्कर्षात्कर्ष को प्रकट करने के लिए उपयुक्त सीढ़ियाँ प्रस्तुत हों। यदि ऐसा नहीं होगा तो सारा चरित्र निर्जीव पत्थर की मूर्ति बन जाएगा + उसमें प्राण डालने वाली सजीवता नहीं दिखाई पड़ेगी।

इस प्रकार का दोष यदि दिखाई पड़े तो कृतिकार की अपरिपक्वता घोषित होगी। इसी तरह का कौशल उन कड़ियों के सजाने में भी देखा जायगा, जो चरित्र और घटनाओं को बाँधती हैं। घटना और परिस्थिति के साथ पात्र के चरित्र का अन्योन्य सम्बन्ध होने से उनके सम्बन्ध का स्पष्ट अकन होना चाहिए नहीं परिणाम यह होगा कि न तो कहानी में एकरसता उत्पन्न होगी और न प्रभाव ही उत्पन्न हो सकेगा।

वास्तव में प्रत्येक कहानीकार को एक निर्देशक के समान ही होना चाहिए और अपने पात्रों को दिशोन्मुख कर उन्हें दृश्य से दूर हटकर उनकी गतिविधियों का निरीक्षण करते रहना चाहिए। उसे अपने पात्रों की रहस्यात्मकता को खोलकर सबके सामने प्रस्तुत करना चाहिए पर उन्हें अपने हाथों की कठपुतली न बनाना चाहिए। पात्रों के अन्तर्जगत में बार-बार अनावश्यक हस्तक्षेप करने से एक भ्रम की स्थिति उत्पन्न होती है और उससे लाभ होने के बजाय हानि ही होती है। पात्रों का स्वरूप स्पष्ट होने के बजाय निरन्तर उलझता ही जाता है। प्रायः देखा जाता है कि अपने पात्रों के विचारों पर कहानीकार जबर्दस्ती अधिकार रखना चाहता है। वह उन्हें पग-पग पर निर्देशित करना चाहता है। यह वस्तुतः कहानीकार की अनाधिकार चेष्टा ही होती है। पात्रों के अपने स्वतन्त्र अस्तित्व के साथ ही स्वतन्त्र विचार भी होने चाहिए। सत्य तो यह है कि स्वतन्त्र अस्तित्व एवं स्वतन्त्र विचार एकनिष्ठ है। दोनों का एक दूसरे से परस्पर घनिष्ठ सम्बन्ध है। दोनों ही एक दूसरे से अलग करके नहीं रखे जा सकते। इन परिस्थितियों में यह सिद्धान्त कि पात्रों का स्वरूप इस प्रकार निर्धारित किया जाना चाहिए जिससे वे अपने सम्बन्ध में स्वयं ही कुछ कहते प्रतीत हो अधिक तर्क सगत प्रतीत होता है। इसकी उपयोगिता निर्विवाद है। हम पहले भी कह आए हैं कि कहानियों में चरित्र चित्रण का विशेष महत्व होता है। कहानी की परिभाषा देते समय भी यह बात स्पष्ट की जा चुकी है कि कहानियों का सम्बन्ध प्रमुख रूप से मानव जावन से ही होता है और यहाँ यह कहने की तो आवश्यकता भी नहीं है कि मानव जीवन में व्यक्तियों का महत्व होता है। फिर उसी की अपनी यथार्थ प्रतिच्छाया कहानी में भी पात्रों का महत्व क्यों न हो? सत्य तो यह है कि बिना पात्रों के कदाचित् कहानी की कल्पना ही नहीं की जा सकती। कथा चाहे मानव की हो या पशु-पक्षियों की हो या किसी की भी हो। उसमें पात्र अनिवार्य रूप से होंगे। पर अभी तक प्रमुखतः मानव जीवन की ही कहानियाँ कहने का प्रयत्न किया गया है, इसलिए अधिकांश पात्र भी मानवीय होते हैं। इन पात्रों का यदि चरित्र चित्रण कुशलतापूर्वक न किया जाए, तो ऐसी कहानियाँ महत्वशून्य ही होंगी, जिनमें ये निर्जीव पात्र होंगे। कहानियों में चरित्र चित्रण की अनेक विधियाँ हैं। उन्हें दो वर्गों में विभाजित किया जा सकता है।

१ बहिरंग प्रणाली (Objective method)

२ अन्तरंग प्रणाली (Subjective method)

बहिरंग प्रणाली में पात्रों का चरित्र चित्रण कई पद्धतियों से किया जाता है। प्रथम तो उनके नामकरण इस प्रकार किए जाते हैं, जिससे उनके चरित्र का एक हलका आभास पहले ही पाठकों को प्राप्त हो जाता है। कहानीकार अपने पात्रों के नाम बहुत चुनकर रखता है। जिससे उसकी प्रवृत्ति रूप स्थूल रूप से स्पष्ट हो सके। कल्याण, सुजान भगत, चाँदनी, सुजाता, प्रशांत, श्रद्धा, अपराजिता आदि ऐसे ही नाम हैं। जिनसे इन पात्रों की गम्भीरता एवं जीवनगत करुणा का परिचय प्राप्त होता है। दूसरा ढंग यह होता है कि कहानीकार अपने ही तरफ से पात्रों के सम्बन्ध में सब कुछ कह देता है। वहाँ पाठकों के सोचने के लिए कुछ भी नहीं रह जाता। पात्रों की अच्छाई-बुराई का विवेचन कहानीकार स्वयं ही करता चलता है और अपना निर्णय भी देता चलता है। इस सम्बन्ध में कुछ उदाहरणों से यह बात स्पष्ट हो जाएगी।”

१ “मिस पाल को इस तरह की हर बात दिल में चुभ जाती थी और जितनी देर वह दफ्तर में रहती उतनी देर उसका चेहरा बहुत गम्भीर बना रहता था। जब पाँच बजते, तो वह इस तरह अपनी मेज से उठती जैसे कोई घंटे की यातना माँगने के बाद उसकी छुट्टी हुई ही। दफ्तर से उठकर वह सीधे अपने घर चली जाती थी और दूसरे दिन सुबह दफ्तर जाने तक वही रहती। शायद दफ्तर के लोगों से तग आने की वजह से वह और लोगों से भी अपना मेल-जोल नहीं बढ़ाना चाहती थी। मेरा घर बहुत पास होने की वजह से, या शायद इसलिए कि दफ्तर के लोगों में मैं ही एक ऐसा व्यक्ति था जिसने उसे कभी शिकायत का मौका नहीं दिया था, वह कभी-कभी शाम को हमारे यहाँ चली आती थी। मैं अपनी बूआ के यहाँ रहता था और मिस पाल मेरी बूआ और उनकी लड़कियों से काफी घुल मिल गई थी।”

२ “यहाँ के ये सारे परिवार एक दूसरे से बेतरह जलते थे, कुढ़ते थे, पर वक्त की मार ने उनकी जबानों को कुन्द कर रखा था, हर एक की बेबसी ने एक अनदेखे धागे में बड़े ही आश्चर्यजनक रूप में उन्हें बाँध रखा था, जिसका कोई सिरा नजर नहीं आता था। यही वजह थी कि जवान होते हुए भी देवा के बेकार रहने को, लोगों ने बड़ी निस्संग स्वाभाविकता से स्वीकार कर लिया था। देवा जब अपने चारों ओर नजर घुमाता, तो उसे यह सब खलता। खुद अपनी माँ की बेईमानी चुभती, जो दरियों के लिए रुहड़ लेते वक्त पन्सेरी पर आधा सेर ज्यादा लेने की नीयत से, मेल के एवज में साढ़े पाँच सेर के लिए झगड़ती और इस तरह आधा सेर रुई बचा-

१ मोहन राकेश : एक और जिन्दगी, (दिसम्बर १९६१), दिल्ली, पृष्ठ ६२-६३

बचाकर आठ-दस दरियो के बाद, एक अपनी निजी दरी बनाकर बेच लेती। वह अपने चारो तरफ जब लोगो को देखता तो उसे लगता कि उनके चेहरे एकदम एक से हैं, जिन पर नफरत, प्यार, प्रशंसा या निन्दा—कुछ भी तो नहीं उभरती। अजीब सी एक रसता थी, जैसे सब शकर से योगी हैं, जो विष पी-पीकर स्थिर मे बैठे हैं, आँखे मूँदे ।<sup>१</sup>

३—“वह अपनी बात, आचार, व्यवहार सबमे सकेत करती है। याद नहीं पड़ता कि कभी कोई वाक्य भी किसी से पूरा कहा होगा। सादी सी बात होगी, ‘चलिए, थोड़ा घूम आएं’ इतना भी पूरा नहीं कह सकती। वह तो कहेगी ‘चलिए’ और सड़क पर जाती किसी टैंक्सी को रोककर बैठ जाएगी तथा हसती आँखो से आपकी ओर देखने लगेगी। कभी बातों के छोटे-छोटे टुकडों से अधिक गहराई मे जाना नहीं चाहेगी। फटे बादलो मे से आकाश के जैसे नीले टुकडे दिखते है न बस, वैसा ही उसका बोलना होगा।”<sup>२</sup>

इन अशो मे कहानीकारो ने अपने पात्रो की सारी विशेषताओ को स्वय ही खोलकर प्रस्तुत कर दिया है। इस प्रणाली मे व्याख्या एव विश्लेषण का सारा उत्तर-दायित्व स्वयं कहानीकार पर ही होता हैं। पर इस प्रणाली का सबसे बड़ा दोष यह है कि पात्रो के क्रिया-कलापो मे पाठको का कोई भाग नहीं होता। सारी भूमिका कहानी-कार को ही निभानी पड़ती है, जिसके कारण बहुधा कहानियो की रोचकता पर तीव्रा-घात पहुँचना है। यही कारण है कि अधिकाँशत सभी नए कहानीकार कलात्मक ढंग से नाटकीय प्रणाली पर ही अधिक बल देते है।

अन्तरंग प्रणाली आधुनिक शिल्प विकास है। ‘चरित्र चित्रण के विचार से आज के युग की अपनी विशेष प्रवृत्तियाँ और आकांक्षाएँ है। आज के बौद्धिक युग का पाठक विशेष प्रकार के चारित्र्य से भरे व्यक्ति का स्वरूप समझना चाहता है। अन्त-जंगत मे भावो और विचारो के उदय’ विकास और सघर्ष की कहानी सुनने मे उसे विशेष आनन्द का अनुभव होता है। जितना ही अधिक मनोवैज्ञानिक और द्वन्द्व-प्रधान वृत्तियो का चित्रण होगा उतना ही अधिक आधुनिक अध्येता का बौद्धिक अनुरजन होगा। कुछ समय पूव तक स्थिति यह थी कि पाठक और अध्येता मे इतना बौद्धिक परिष्कार नहीं उत्पन्न हुआ था इसलिए कुतूहल एव जिज्ञासा को जगाने और परितृप्त करने वाले, सामान्य, एकरस मानवो को एक निर्दिष्ट मार्ग से चलाकर एक सुस्थिर और अभीष्ट फल तक पहुँचाना ही आरम्भिक कहानियो का लक्ष्य रहता था। धीरे-धीरे जब लिखने-पढ़ने वालो मे विषय और चरित्र को सूक्ष्मता से उपस्थित करने और समझने की कल-उत्पन्न होती गई तो व्यक्ति-वैचित्र्य को अधिकाधिक उभाडकर

१. कमलेश्वर : राजा निरबसिया, (१९५७), इलाहाबाद, पृष्ठ-६-१०।

२. नरेश मेहता : तथापि, (दिसम्बर १९६१), बम्बई, पृष्ठ ६।



सामने लाने की चेष्टा होने लगी। आज की कहानी कला इतना विकास पा चुकी है कि अब रचनात्मक सौन्दर्य की आकांक्षा स्वाभाविक हो गई है। आज की स्थिति यह है कि साधारण भौतिक और स्थूल से तृप्ति नहीं होती, जब तक विशेष और सूक्ष्म चारित्रिक भूमिमात्रों के पात्र हमारे सामने नहीं आते तब तक हमारी विवेचना की बुद्धि पूर्णतया जागरित नहीं होती। इसीलिए आज की कहानियों में चरित्र की व्यक्ति-वादिनी वृत्तियों की विवृति में अधिक अभिरुचि बढ़ती जा रही है, जैसे लेखक पात्रों की व्यक्ति विधायिनी मनोवृत्तियों के उदघाटन में लगा दिखाई पड़ता है, उसी तरह पाठकों की अभिरुचि भी ऐसे विषय के ग्रहण की ओर निरंतर बढ़ती जा रही है। आज के समूचे कथा-साहित्य में और नाटकों में भी व्यक्ति वैचित्र्य को अधिकाधिक उभाड़कर सम्मुख लाने की चेष्टा की जा रही है। ऐसा मालूम पड़ता है कि पात्रों के केवल वेशभूषा, क्रिया कलाप और अन्यान्य स्थूल आचरण भी हमें पूरा-पूरा वह तृप्ति नहीं दे पाते जो हम चाहते हैं। हमारी आज इच्छा होती है कि हम कृतिकार की सृष्टि के भीतर आए हुए मानवों के मनोलोक में प्रवेश करें और उनके स्थूल तथा भौतिक ससार के मूल में निवास करने वाले जो मूल भाव और विचार हैं उनका आलोडन करें। आधुनिक कहानीकार भी इसी में अपनी सर्जना-शक्ति की सफलता मानता हैं और पढ़ने वाले भी इसी से अधिक परितृप्त होते हैं। अपने ही समान दूसरे के बाह्य के साथ-साथ अंतर की भाँकी भी जब हमें मिलती है तब एक विशेष प्रकार की तुष्टि का अनुभव होता है। यही आज के मनोवैज्ञानिक चरित्र-चित्रण और मनो-विज्ञान तथ्य निरूपण के मूल में मुख्य प्रेरणा है। प्रेमचन्द ने भी इस सम्बन्ध में लिखा है कि वर्तमान आख्यायिका मनोवैज्ञानिक विश्लेषण और जीवन के यथार्थ और स्वाभाविक चित्रण को अपना ध्येय समझती है। उसमें कल्पना की मात्रा कम, अनुभूतियों की मात्रा अधिक होती है, इतना ही नहीं बल्कि अनुभूतियाँ ही रचनाशील भावना से अनुरंजित होकर कहानी बन जाती हैं।...सबसे उत्तम कहानी वह होती है जिसका आधार किसी मनोवैज्ञानिक सत्य पर हो।...अब हम कहानी का मूल्य उसके घटना विन्यास से नहीं लगाते। हम चाहते हैं, पात्रों की मनोगति स्वयं घटनाओं की सृष्टि करे। घटनाओं का स्वतन्त्र कोई महत्त्व नहीं रहा। उनका महत्त्व केवल पात्रों के मनो-भावों को व्यक्त करने की दृष्टि से ही है।

इस प्रकार स्पष्ट है कि आज चरित्र चित्रण के लिए मनोवैज्ञानिक आधार ही अधिक वांछनीय समझा जाता है। इसमें अन्तरंग प्रणाली सहयोग देती है। वस्तुतः मनुष्य वह नहीं है, जो हम आप उसे देखते हैं, या स्वयं ही देखने में लगता है। मनुष्य से भी बलवती होती हैं उसकी अन्तःप्रेरणाएँ, जो पग-पग पर उसे निर्दिशित करती रहती हैं। उसके चरित्र को दिशाएँ देती रहती हैं और उसका निर्माण करती हैं। ये अन्तःप्रेरणाएँ उसके प्रत्येक आचरण, प्रत्येक व्यवहार और प्रत्येक बात के मूल में होती

है। बिना इन अन्तःप्रेरणाओं को समझे हम कभी भी उस व्यक्ति को भली-भाँति नहीं समझ सकते हैं, क्योंकि मनुष्य का चरित्र उस आइसबर्ग के समान है, जिसका अधिकांश भाग पानी के भीतर रहता है और कुछ ही भाग ऊपर रहता है। बर्फ के उस पूरे भाग को समझने के लिए हमें पानी के भीतर छिपे हुए उस बर्फ के शेष भाग को भी भली-भाँति समझना होगा। केवल ऊपरी भाग के आधार पर कोई निर्णय दे देना बुद्धिमत्तापूर्ण नहीं होगा, क्योंकि वह अपूर्ण ज्ञान पर आधारित निर्णय है। कहानीकार भी अपने पात्रों के सम्बन्ध के पाठकों को पूर्ण ज्ञान देने के लिए उनकी अन्तःप्रेरणाओं (Internal Motives) को स्पष्ट करता है। यही चरित्र चित्रण की अन्तरंग प्रणाली कहलाती है। प्रायः व्यक्तियों के सम्मुख उनकी दिशाएँ स्पष्ट नहीं रहती। वे बराबर इसी उलझन में रहते हैं कि यह करे या वह करे। इसे लेकर उनकी चेतना में बराबर घात-प्रतिघात चला करता है, जिसे हम व्यक्ति का अन्तर्द्वन्द्व कहते हैं : “नीलकण्ठ ! मुझे वह शाम याद आती है। उस शाम हम पवेलियन के पीछे टैरेस पर बैठे थे। मेरे रुमाल में उसकी चप्पले बघी थी और उसके पाँव नगे थे। घास पर चलने से वे गीले हो गए थे और उन पर बजरी के दो-चार लाल दाने चिपके रह गए थे। अब वह शाम बहुत दूर लगती है। उस शाम एक धुँधली-सी आकांक्षा आई थी और मैं डर गया था। लगता है, आज वह डर हम दोनों का है, गेद की तरह कभी उसके पास जाता है, कभी मेरे पास। वह अपनी धबराहट को दबाने का प्रयत्न कर रही है, जिसे मैं नहीं देख रहा। मेज के नीचे कुर्सी पर भिचा मेरा हाथ काँप रहा है, जिसे वह नहीं देख सकती। हम केवल एक-दूसरे की ओर देख सकते हैं और यह जानते हैं कि ये मरते वर्ष के कुछ आखिरी दिन हैं और बारह दिसम्बर के उन पीले पत्तों में का शोर है, जो दिल्ली की तमाम सड़कों पर धीरे-धीरे भर रहे हैं। मुझे लगता है, जैसे मैं वह सब-कुछ कह दूँ जो मैं पिछले हफ्ते के दौरान में, सड़क पर चलते हुए बस की प्रतीक्षा करते हुए रात को सोने से पहले और सोते हुए, पल-छिन सोचता रहा हूँ, अपने से कहता रहा हूँ। मैं भूला नहीं हूँ। कुछ चीजे हैं, जो हमेशा साथ रहती हैं, उन्हें याद रखना नहीं होता। कुछ चीजे हैं, जो खो जाती हैं, खो जाने में ही उनका अर्थ है, उन्हें भुलाना नहीं होता।”

इस प्रकार के अन्तर्द्वन्द्व व्यक्ति के मन में बराबर चलते रहते हैं। कहानीकार का कार्य इस अन्तर्द्वन्द्व को भी स्पष्ट करना होता है। इससे पात्रों की आन्तरिक भावनाओं को स्पष्टता के साथ प्रस्तुत किया जा सकता है। हम अपने जीवन में सोते समय प्रायः स्वप्न भी देखते हैं। फ्रायडवादियों का विश्वास है कि कोई स्वप्न निरर्थक नहीं होता। उन सभी के अर्थ होते हैं। इन स्वप्नों से व्यक्ति की मानसिक उथल-उथल और पूर्णता-अपूर्णता का परिचय प्राप्त होता है। इसलिए कहा-

नीकार अपने पात्रों के स्वप्नों का भी अत्यन्त सूक्ष्मता से अध्ययन एवं चित्रण प्रस्तुत करता है। इस प्रणाली के अन्तर्गत सम्मोहन प्रक्रिया (Hypnotism) का भी प्रयोग किया जाता है, जिससे पात्रों के मन में छिपी हुई अनेक भावनाओं का अध्ययन किया जा सकता है। इलाचन्द्र जोशी की कई कहानियों में इस प्रवृत्ति का प्रचुर मात्रा में उपयोग किया गया है। इसी प्रणाली के अन्तर्गत कहानीकार अपने पात्रों के चरित्रों को दूसरे पात्रों द्वारा कहे गए कथोपकथनों से स्पष्ट करता है

“लडकी ने छ नम्बर का दरवाजा खटखटाया। कुछ क्षणों में दरवाजा खुला और वह अन्दर चली गई। दरवाजा बन्द हो गया। कॉमन रूम में कानाफुसी होने लगी।”

“कौन है यह?”

“उसकी बहन है।”

“उस हुरामी की..?”

“उसकी बड़ी बहन है।”

“सगी बहन?”

“सुना यही है कि सगी बहन है।”

“और माँ-बाप?”

“माँ-बाप का पता नहीं। यह बहन ही यहाँ आती है।

“यह कहाँ रहती है?”

“यह भी पता नहीं।...सुना हैं टैक्सी है..”।

कुछ ओठों पर रसात्मक मुस्कराहटें फैल गईं। आवाजें और धीमी हो गईं।

“यूँ तो काफी दुबली-सी है।”

“पर कट अच्छा है।”

“और उम्र भी ज्यादा नहीं है। बाईस-तेईस की होगी।”

“अट्ठाईस-तीस का तो वही लगता है।”

“पर वह अभी इक्कीस का भी नहीं है। वैसे ही अन्दर से खाया हुआ है।”

“वह तो कुछ करता-धरता भी नहीं है। दिन भर यही पडा रहता है।”

“बहन जो कमाती है।”

मुस्कराहटे और लम्बी हो गईं।

इस उदाहरण में कथोपकथनों के माध्यम से दो पात्रों के चरित्र एक साथ स्पष्ट हुए हैं, यह सूक्ष्म कलात्मक कौशल ही है। वास्तव में दूसरे पात्र अपने वार्तालाप में ऐसी बहुत सी बातें करते हैं, जिनसे पात्रों के चरित्रों पर पर्याप्त प्रकाश पड़ता है और कहानीकार को अपनी ओर से कहने की कुछ भी आवश्यकता नहीं पड़ती। पर

जब इसी बहाने कथोपकथन लम्बे-लम्बे और बेडौल हो जाते हैं, तो बजाय नाटकीयता उत्पन्न करने के वे बोझिल से प्रतीत होने लगते हैं :

“मोटेराम बोले—नगरवासियो, व्यापारियो, सेठो और महाजनो ! मैंने सुना है, तुम लोगो ने काँग्रेसवालो के कहने मे आकर बडे लाट साहब के शुभागमन के अवसर पर हडताल करने का निश्चय किया है । यह कितनी बडी कृतघ्नता है ? वह चाहे तो आज तुम लोगो को तोप के मुह पर उडवा दे, सारे शहर को खुदवा डाले । राजा है, हसी-ठट्ठा नही । वह तरह देते जाते हैं, तुम्हारी दीनता पर दया करते हैं, और तुम गउओ की तरह हत्या के बल खेत चरने को तैयार हो ? लाट साहब चाहे, तो आज रेल बन्द कर दे, डाक बन्द कर दे, माल का आना-जाना बन्द कर दे । तब बताओ, क्या करोगे ? वह चाहे तो आज सारे शहरवालो को जेल मे डाल दे, बताओ, क्या करोगे ? तुम उनसे भागकर कहाँ जा सकते हो ? है कही ठिकाना ? इसलिए जब इसी देश मे और उन्ही के अधीन रहना है, तो इतना उपद्रव क्यों मचाते हो ? याद रखो, तुम्हारी जान उनकी मुट्ठी मे है । ताऊन के कीडे फैला दे, तो सारे नगर मे हाहाकार मच जाय । तुम भाडू से आँधी को रोकने चले । खबरदार, जो किसी ने बाजार बन्द किया, नही तो कहे देता हूँ, यही अन्न-जल बिना प्राण दे दूँगा ।” इस तरह के प्रसंग प्रेमचन्द ही नही, भगवतीचरण वर्मा, यशपाल और रागेय राघव की कहानियो मे भी मिलते हैं ।

पात्रो के चरित्रो को स्पष्ट करने के लिये डायरी शैली का भी प्रयोग किया जाता है, जिसमे कोई पात्र अपनी डायरी लिखता चलता है और अपने मनोभावो को स्वयं स्पष्ट करता चलता है । ऐसी बहुत-सी बाते, जिन्हे लोक-लाज या ऐसे ही किन्ही अन्य कारणो से वह दूसरो से नही कह सकता और जो उसके मन को बराबर उद्वेलित किए रहते हैं, वह अपनी डायरी के पृष्ठो मे लिख डालता है, जिससे उसकी छिपी हुई रहस्यजन्य भावनाओ का परिचय मिलता है और उनका वास्तविक रूप पहचानने मे हम सफल होते हैं :

• “श्रावण नवमी मध्य रात्रि

मूर्तिकार, कलिंग का एक वृद्ध कलाकार है जो कि कलिंग युद्ध मे बन्दी बना लिया गया था । महाराज ने उसे मुक्त कर दिया है । उसने राज-परिवार के सभी लोगो की मूर्तियाँ बनायी है । मैं उसे बराबर टालती आ रही थी । जब उसने बताया कि वह मेरी मूर्ति बनाये बिना कलिंग नही जाएगा तो अगत्या बनवानी ही पडी ।” कल यदि मेघाच्छन्न नही रहा तो किसी उपवन की ओर जाना चाहती हूँ । नयनतारा न होती तो मैं कितनी विवश हो जाती । लगता है सामन्त कुमारसेन नयनतारा के लिए बहुत उत्सुक हैं । मित्रता हो जाए तो अच्छा है न ?”

१. प्रेमचन्द : प्रेम द्वादशी, इलाहाबाद, पृष्ठ ७५

२. नरेश मेहता : तथापि, (दिसम्बर १९६१) बम्बई, पृष्ठ ८६

पर कभी-कभी इस प्रणाली के दुरुपयोग से बजाय सफलता के असफलता ही हाथ लगती हैं, विशेषतया जब डायरी के पृष्ठ मतवाद और सिद्धांत की तग गली से गुजरते हैं। चरित्र विश्लेषण करने की प्रवृत्ति सर्वथा आधुनिक है। इसमें चरित्र की विकृतियों एवं विशेषताओं की एक प्रकार से व्याख्या-मीमांसा हो जाती है और कहानीकार को अपनी ओर से बिना कुछ कहे भी निष्कर्ष प्रस्तुत करने में सहायता मिलती है। इसकी तीन पद्धतियाँ हैं :

- १ निरपेक्ष विश्लेषण . अन्य पुरुष द्वारा स्पष्टीकरण।
२. आत्म विश्लेषण . स्वयं अपने चरित्र का स्पष्टीकरण।
- ३ मानसिक ऊहापोह द्वारा विश्लेषण . चिन्तन मनन द्वारा स्पष्टीकरण।

पहली प्रणाली में किसी चरित्र का अन्य व्यक्ति द्वारा विश्लेषण किया जाता है और उसकी विशेषताओं का स्पष्टीकरण करने का प्रयत्न होता है

“कमरा बन्द करके बलराज बाहर आ गया। दिन के लगभग दो बजे थे और आकाश साफ नहीं था, यद्यपि हलकी गदली धूप निकली थी। दरवाजे पर सोया हुआ कुत्ता चुपके से सिर उठाकर उदासीन दृष्टि से देखने के बाद खड़ा होकर उसके पीछे लग गया था। अकेला होने पर वह सदा इसी तरह तेज चलना आरम्भ कर देता था—एक पुराने विचित्र यन्त्र की तरह जब उसका दाहिना कन्धा उचकता था, हाथ भट्ठे ढग से झूलने लगते थे, और टांगें शरीर से उखड़ने की कोशिश करती प्रतीत होती थी। वह पचास का नहीं हुआ था और उसके सिर के बाल कपास हो रहे थे। वह ठिगना और दुबला-पतला था। उसकी गरदन छोटी थी और मुंह बड़ा तथा छुहारे की तरह सूखा था, जिस पर घोंसले के तिनके की तरह भुर्रियाँ उभर आयी थी। चश्मे के भीतर से उसकी आँखें झलक रही थी और होठ एक हलकी मुस्कराहट से इस तरह खुल गये थे, जैसे वह दूर से ही किसी आत्मीय को देख रहा हो। इस समय उसको एक लड़की की याद आ रही थी, जिससे उसकी मुलाकात जवानी के दिनों में हुई थी और जो इसी शहर में रहती थी।”

आत्म विश्लेषण की प्रणाली में कोई पात्र आत्मकथात्मक शैली में अपने चरित्र का स्वयं ही स्पष्टीकरण करता चलता है :

“लेकिन मेरे मुहल्ले की इस गली में आकर हर कथा उलट-पुलट जाती है। तुम बताओ कि तुम क्या करते, अगर शादी के दूसरे साल से सावित्री, अन्दर से हाड़-भाँस को कण-कण गलाने वाले रोग से ग्रस्त खाट से लग जाती ? इस खिड़की के पास पड़ी-पड़ी बस यह जानती रहती कि जिनके गले की वह खिलती-महकती वरमाला थी, अब बरसों से वह उनके गले पड़ा एक अनावश्यक बोझ है, जिसे न अब वह ढो पाती है, न उतार पाती है। और वह चुपचाप देखती कि रोज एक-एक कण कर पति

के मन में प्यार मरता जा रहा है। रह गया है केवल एक सौजन्य। एक भलमनसाहत कि आखिर जिस औरत को अब जीना नहीं है, उसका दिल क्यों दुखाया जाय। तुम्हें क्या मालूम कि घृणा मन को उतना नहीं तोड़ती जितना यह ठण्डा कृतज्ञता और सौजन्य भरा दिखावा। जो हर क्षण मुझे यह अनुभूति दे जाता है कि असलियत में तो मैं मर ही चुकी हूँ। मेरे प्रति मेरे पति का यह आदर-भाव भी वैसा ही है, जैसा मृत शरीर के प्रति होता है।<sup>१</sup>

मानसिक ऊहापोह द्वारा विश्लेषण करके किसी पात्र के चरित्र का स्पष्टीकरण करना आधुनिक कहानी शिल्प है। इसका प्रयोग कहानियों में बहुत होता है :

‘बज्जा का वह आटोप’...बन्दरमुंहा कटोप था। ‘यहाँ मत जाओ, वहाँ मत जाओ, इससे मत बोलो, उससे मत बोलो’ सिर पर आँचल रखकर चलो, ओढ़नी का ध्याल रखो... कहीं कोई तुम्हारी पिंडली न देख ले... कहीं तुम्हारी देह का उभार न झलक जाय।’ क्यों नहीं, मैं पूछती हूँ ? सूँके घन की तरह अपना यह शरीर बचाकर मैंने क्या किया ? किस काम आया मेरे ? रखा तो मैंने इसे सात तालों में जकड़ कर, पर क्या मिला मुझे ! आज कोई इसका गाहक नहीं है।<sup>२</sup>

यह सब तो अन्तरंग प्रणाली द्वारा किये जाने वाले चरित्र-चित्रण की कुछ प्रमुख विशेषताएँ हुईं। अन्तरंग प्रणाली के प्रयोग से, जैसा कि ऊपर बताया जा चुका है, कहानी की नाटकीयता में अभिवृद्धि होती है और पाठक को भी कुछ-न-कुछ सोचने-समझने के लिए विवश होना पड़ता है। दूसरे शब्दों में वे स्वयं भी कहानी की घटनाओं एवं स्थितियों में एक प्रकार से भाग लेने लगते हैं। ‘इस प्रकार आज के मानव की युद्ध-भूमि बाहर नहीं भीतर है। भीतर ही के उथल-पुथल और द्वन्द्व-सघर्षों की बात जितनी अधिक कहानी में कही जाएगी उतनी ही अधिक समझदार पाठक के विचार और हृदय को स्फूर्ति मिलेगी। इन्हीं आन्तरिक द्वन्द्वों के अनुरूप बाहरी घटनाएँ और क्रिया-व्यापार इस रूप में सामने आते हैं कि वे मनोवैज्ञानिक फल मालूम पड़ें। मनोवैज्ञानिक चरित्रांकन के साथ-साथ कहानीकार से आज के युग की माँग होती है कि पात्र इस रूप में हमारे सामने आएँ कि हमारे ही समान सुख-दुःख, हानि-लाभ और उत्कर्ष-अपकर्ष से भरे हों। यथार्थता, वास्तविकता और यथातथ्य सबका यही तकाजा है कि अधिक से अधिक ईमानदारी से आज का कहानीकार अपनी कलाकृति में मानव की अवतारणा करे। मनुष्य-मनुष्य की तरह हो—अपने सद्-असद् दोनों रूपों में भले ही कोई सर्वगुण-सम्पन्न व्यक्ति हो पर यदि परिस्थिति और सत्कार विशेष के कारण उसमें चरित्र विषयक कोई दौर्बल्य भी दिखाई पड़ता हो तो लेखक को चाहिए कि उसे स्वार्थ से वहाँ रहने दे। अच्छा हो यदि वह इसी उच्चावचता को

१. धर्मवीर भारती . सावित्री नम्बर दो (सारिका : जून १९६२), बम्बई पृष्ठ १२

२. अमृतराय : एक साँवली लड़की (सारिका : मार्च १९६३), बम्बई, पृष्ठ २६

उभाड़ कर सामने लाए, इसी को चरित्र-विषयक अध्ययन का कारण बना दे तथा इसके व्यक्ति-वैचित्र्य को कला के रूप में परिणत कर दे। इस प्रकार का यथार्थवाद आदर्शवाद के उतना विरुद्ध नहीं पड़ता जितना रोमांचवाद के। आदर्शवाद तो फिर भी बहुत कुछ सभी युगों में अपनाया गया है और उसके प्रति लोगों का आदर किसी-न किसी रूप में बना रहता है सामान्यतः सभी कहानी लेखक एक स्वर से युवक पात्रों को अपनी कहानियों का नायक बनाते हैं। इसमें बहुत कुछ स्थिति अनुकूल इसलिए हो जाती है कि उस अवस्था में आकर पात्रों का चारित्रिक गठन अधिक स्पष्ट होने लगता है। वे किस वर्ग के पात्र हो सकते हैं अथवा उनके चरित्र और स्वभाव के कौन से अंश उज्ज्वल और काले हैं, इसका ठीक से पता लगने लगता है। इसी अवस्था में आकर पात्रों में विवेक-विचार तथा ज्ञान-अज्ञान का स्वरूप दिखाई पड़ने लगता है और उनके क्रिया कलाओं की विविध प्रेरणाओं और भावनाओं की तीव्रता का रूप अधिक स्फुट होने लगता है। पर इस विषय में उक्त कथन को किसी तथ्य और निर्णय के रूप में नहीं स्वीकार करना चाहिए क्योंकि प्रसाद का 'मधुवा' और प्रेमचन्द का 'हामिद' भी हमारे आकर्षण और अध्ययन के कम सुन्दर विषय नहीं हैं पर वे युवक नहीं बालक हैं। इसी तरह कोई वृद्ध भी चरित्र के अनूठेपन को लेकर उपस्थित हो सकता है, जैसे प्रेमचन्द का 'सुजान भगत'। इसलिए यह कहना कि कहानियों के पात्र प्रायः युवक होते हैं, आशिक सत्य के रूप में है।' इस प्रकार अन्तरंग प्रणाली को उसकी नाटकीयता के कारण ही सर्वोत्कृष्ट प्रणाली स्वीकार किया गया है। आज जबकि मनोविज्ञान का हमारे जीवन से घनिष्ठ सम्बन्ध स्थापित हो गया है, हम बिना अपने तर्क की कसौटी पर कसे किसी बात को स्वीकार करने को तत्पर नहीं होते, ऐसी स्थिति में इस प्रणाली की उपयोगिता और भी बढ़ जाती है। कहानीकार जब कहता है कि उसका अमुक पात्र दुश्चरित्र है और ऐसे लोगों का समाज में न होना ही ठीक है, तो एकदम हम उसकी बात पर विश्वास नहीं कर लेते। हम यह पूछना चाहते हैं कि आखिर वह पात्र दुश्चरित्र है तो क्यों? इसके कारण क्या हैं? क्या वह जन्म से ही ऐसा है? यदि नहीं, तो किन परिस्थितियों ने उसे ऐसा बनाया? और यदि हाँ, तो उसके अवचेतन मन में ऐसे कौन से भाव थे, जिन्होंने इसके चरित्र का इस प्रकार निर्माण किया। ये सब प्रश्न ऐसे होते हैं, जिसका उत्तर बहिरंग प्रणाली में कहानीकार चाहते हुए भी सूक्ष्मता से नहीं दे सकता, वहाँ फिर स्थूल कला का आशय लेना पड़ता है, जो आज बहुत लोकप्रिय नहीं रही।

### कथोपकथन

कथोपकथन आधुनिक कहानी शिल्प का एक महत्वपूर्ण अंग है। राजा-रानी के किस्से की सीमा को लाँघ कर जब से कहानी आगे बढ़ी, उसने कथोपकथनों को अपनाकर अपने शिल्प को अधिक सवारा-निखारा है और लेखकों के 'हस्तक्षेप' कम

करके पात्रों को स्वयं सामने आने का अवसर दिया है। इस दृष्टि से कथोपकथन उल्लेखनीय स्थान प्राप्त कर लेते हैं। यदि उन्हें तर्क-सगत ढंग से एवं कुशलतापूर्वक सगठित किया जाय, तो वे कहानियों के सर्वाधिक रोचक तत्त्व बन जाते हैं। कथोपकथनों की भावाभिव्यक्ति की नाटकीयता से ही पात्रों के चरित्रों पर सुन्दर ढंग से प्रकाश पड़ता है, उनका व्यक्तित्व पूर्णतया स्पष्ट होता है और पाठको तथा पात्रों के मध्य निकट संपर्क स्थापित होता है। कुछ कहानियाँ तो प्रायः ऐसी लिखी जाती हैं, जिनमें अधिकांश कथा का विस्तार कथोपकथनों के माध्यम से किया जाता है और उसी आधार पर प्रायः कह दिया जाता है कि कहानी और नाटक में घनिष्ठ सम्बन्ध है। अतः इतना तो स्पष्ट ही है कि कथोपकथन आधुनिक काल में कहानी को नाटकीयता प्रदान करते हैं। कहानी पढ़ने से पूर्व ऐसे पाठक, जिनका उद्देश्य कहानी की केवल साहित्यिक आलोचना करना नहीं होता और जो कहानियों को मनोरंजन मात्र के लिए पढ़ते हैं, प्रायः कहानी के कथोपकथनों को ही सरसरी दृष्टि से देखकर यह मूल्यांकित करने का प्रयत्न करते हैं कि कहानी उन्हें रुचिकर प्रतीत होगी या नहीं और उन्हें कहानी पढ़ना चाहिए या नहीं। वैसे कहानी लिखने की मात्र यही कसौटी नहीं स्वीकारी जा सकती, पर फिर भी ऐसी अवस्था में यदि कथोपकथन कुशलतापूर्वक संयोजित न हुए, तो उसकी रुचि न्यून हो जाएगी, और वह कहानी को एक ओर फेंक देगा। यहाँ यह प्रश्न उठाया जा सकता है कि केवल कथोपकथनों के माध्यम पर कहानी का मूल्यांकन करना कहाँ तक उचित है। कहानी में और भी तो तत्व होते हैं? कथानक, चरित्र चित्रण, पात्रों का विकास, विचार एवं उद्देश्य भाषा तथा शैली तथा स्वयं लेखक का अपना जीवन-दर्शन—इन सबके आधार पर भी तो कहानी का वास्तविक मूल्यांकन होना चाहिए और सामूहिक तत्त्वों के इस मूल्यांकन में कथोपकथनों के महत्त्व का भी समावेश होना चाहिए। यह सत्य है और तर्क-सगत है। पर जैसा कि पहले कहा जा चुका है, ऐसे पाठकों की, जो कहानी केवल मनोरंजन के लिए पढ़ते हैं और जिनकी प्रवृत्ति कहानी के साहित्यिक मूल्यान्वेषण की बिल्कुल नहीं होती, सख्ता अनगिनत होती है और निश्चित रूप से कहानी पढ़ना प्रारम्भ करने के पूर्व वे कहानी और अपनी व्यक्तिगत रुचि में मेल बैठाना चाहेंगे। ऐसी स्थिति में कथोपकथन ही सामने आते हैं और कहानीकार किसी भी रूप में उनकी उपेक्षा नहीं कर सकता। ऐसा करना दुराग्रह मात्र होगा।

कहानी में कथोपकथन क्यों हो और क्यों न हो, यह चर्चा बड़ी रोचक है। कुशल कहानीकार कथोपकथन के माध्यम से कथानक का विकास करता है, इससे कथानक में नाटकीयता एवं सजीवता की वृद्धि तो होती है, साथ ही औपन्यासिक शिल्प का श्रेष्ठ रूप सामने उपस्थित होता है। पर श्रेष्ठ शिल्प अनुकरण के लोभ में यह नहीं भूल जाना चाहिए कि अनर्थक कथोपकथन के



प्रयोग एवं केवल कथोपकथनो पर ही कथानक के विकास का इतना उत्तरदायित्व डाल देना कि वे नितान्त बोझिल से जान पड़े, कभी भी तर्क-संगत एवं प्रशंसनीय नहीं कहा जा सकता। कथानक के विकास में कथोपकथनो का प्रायः प्रयोग किया जाना चाहिए, पर उसे ही साधन नहीं मान लेना चाहिए क्योंकि कथोपकथनो का प्रत्यक्ष सम्बन्ध पात्रो से, उनके परस्पर सम्भाषण एवं चरित्र विकास से होता है। अतः पात्रो के चारित्रिक विकास के माध्यम के रूप में कथोपकथनो का दूसरा उद्देश्य स्पष्ट किया जा सकता है। पात्रो की भावनाओं, अनुभवों, उद्देश्यों, उस घटना-प्रक्रिया में, जिसमें कि ये पात्र भाग ले रहे हैं, उनकी प्रतिक्रियाएँ जानने में और दूसरों के ऊपर वे अपने व्यक्तित्व एवं चरित्र तथा क्रिया-कलापो से कितना प्रभाव डाल रहे हैं, यह जानने में कथोपकथनो का अत्यन्त महत्व है। एक कुशल कहानीकार, जिनमें कलात्मक अभिव्यक्ति की श्रेष्ठता तथा परिस्थितियों की यथार्थता एवं अनुभूतियों की गहनता की पकड़ है, कथोपकथनो के माध्यम से ही विश्लेषण एवं विवरण देने का भी कार्य करता है। अतः पात्रो द्वारा जिस कथोपकथन का प्रयोग होता है, उससे उनको व्यक्तित्व के सम्बन्ध में पर्याप्त अनुमान लगाया जा सकता है, साथ ही कहानियों की परिस्थितियों, उसकी जटिलताओं, पात्रो के रहस्यमय अन्तर्द्वन्द्वों आदि की स्पष्ट अभिव्यक्ति के लिए कथोपकथनो द्वारा ही उद्देश्य की नाटकीय ढंग से पूर्ति होती है। कथोपकथनो का एक तीसरा उद्देश्य भी होता है। वह यह कि इन्हीं के माध्यम से लेखक अपने उद्देश्य एवं किंचित तथा जीवन दर्शन को भी स्पष्ट करता चलता है। पूर्व प्रेमचन्द काल की जो लम्बी कहानियाँ मिलती हैं, उनमें इस कार्य के लिए लेखक स्वयं बीच में आ टपकता था और 'तो हे पाठकगण' के सम्बोधन से नैतिकता, आदर्शवादिता आदि के भाषण देना प्रारम्भ कर देता था। प्रेमचन्द काल में भी यह प्रवृत्ति विद्यमान रही, हालाँकि उसका स्वरूप थोड़ा भिन्न था। कहानी के बीच-बीच में नैतिक उक्तियाँ इस काल में भी कही जाती थी और प्रत्येक तीसरे वाक्य में सत्य का सूरज उगा दिया जाता था, पर 'तो हे पाठकगण' के सम्बोधन के साथ नहीं वरन् थोड़े और कौशल के साथ। पर प्रबुद्ध पाठको को यह समझते देर नहीं लगती थी कि यह कहानीकार ही है और किसी पात्र के व्यक्तित्व एवं कथानक से इन उक्तियों का कोई सम्बन्ध नहीं है। उत्तर प्रेमचन्द काल में, जबकि कहानी-शिल्प का और भी विकास हो गया तो कथोपकथनो के माध्यम से ही लेखक अपने इस उद्देश्य की पूर्ति करने लगा। यह कठिन पर सीधा मार्ग था, जिससे उद्देश्य की पूर्ति अधिक प्रौढ़ शिल्प में हो सकती थी।

इस दृष्टि से आधुनिक कहानी का निश्चित रूप से विकास हुआ है। अब कथोपकथनो की कुछ प्रमुख विशेषताओं पर स्यान देना चाहिए। कथोपकथन की अनुकूलता एवं सार्थकता मुख्य विशेषता होती है। जिस प्रकार का घटना प्रसंग हो,

जैसा वातावरण हो, वैसे ही कथोपकथनों का प्रयोग होना चाहिए। दुःखपूर्ण वातावरण में हास्यरस की सृष्टि करने वाले कथोपकथनों की अवतारणा हास्यरूप एव असंगत होगी वास्तव में कथोपकथनों को कथावस्तु के साथ ऐसे चनिष्ठ रूप में सम्बन्धित होना चाहिए कि वह उसका एक अनुपेक्षणीय सार्थक अंग प्रतीत हो प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष दोनों ही रूपों से कथोपकथनों को कथानक का विकास करना चाहिए और पात्रों के व्यक्तित्व को स्पष्ट करते हुए उनके चरित्र से सम्बन्धित गोपनीय तत्वों का रहस्योद्घाटन करना चाहिए, जिससे पात्रों के सम्बन्ध में पाठकों की छिपी हुई जिज्ञासाएँ शान्त हो सकें और पाठक उनसे पूर्णरूप से परिचित हो सकें। साथ ही पाठकों और पात्रों के मध्य कोई व्यवधान न रह जाए ऐसी ही स्थिति में पाठकों का पात्रों से निकट तादात्म्य स्थापित हो सकेगा और कहानी की स्वाभाविकता में वृद्धि हो सकेगी।

“चौधराइन, आज कुछ कमाई हुई।”

चौधराइन मुँह बिचका देती है।

“नूरजहाँ बेगम आजकल बात नहीं करती।”

नूरजहाँ बेगम कुछ न कहकर पिंडली खुजलाने लगती है।

“चाय पिएंगी?”

नूरजहाँ बेगम फिर मुँह बिचका देती है।

“नूरजहाँ बेगम, उदास क्यों हैं? इसलिए कि तेरा बाप कोड़ी मर गया है?”

नूरजहाँ बेगम चुपचाप आग तापती रहती है।

“आज सर्दी बहुत है।”

“नूरजहाँ बेगम को दुआन्नी दे और साथ ले जा।”

“क्यों नूरजहाँ?”

नूरजहाँ कुछ नहीं कहती।

“आज चौधराइन मस्ती में हैं।”

“अरे तुम चौधराइन को क्या समझते हो? किसी खानदान में पैदा होती तो कलब में डान्स किया करती।”

“हा-हा-हा?”

“चौधराइन डान्स करेगी?”

“हो-हो-हो?”

“यही कराओ इससे डान्स।”

“अरे नहीं, बेचारी सर्दी में मर जाएगी।”

“यह आप अभीठी है, यह क्या मरेगी!”

“चुप रह बदजात।” अभीठी तमक उठती है।

“आज दिमाग तेज है।”

“तूरजहाँ बेगम, रात को क्या खाया है ?”

“मुर्ग मुसल्मम ।”

“हा-हा-हा ?”

पर जैसा कि पहले भी स्पष्ट किया जा चुका है, कथोपकथनों को सप्रयत्न नहीं अपितु स्वाभाविक रूप में आने चाहिए, जिससे वे सार्थक प्रतीत हों। ऐसे कथोपकथनों का कभी भी और किसी भी सामान्य अथवा असामान्य परिस्थितियों में प्रयोग नहीं होना चाहिए, जिसका न तो कथानक के विकास में परोक्ष अथवा अपरोक्ष रूप से कोई सबन्ध है और न ही वे पात्रों के व्यक्तित्व को स्पष्ट कर उनके चरित्र को प्रकाशित करने में समक्ष हैं। ऐसे अनर्थक सारहीन कथोपकथन, चाहे वे जितने ही रोचक, विचारोत्तेजक एवं कुशलतापूर्वक उपस्थित किए गए क्यों न हों, कहानियों की कलात्मकता को न्यून कर उसे बोझिल बना देते हैं। कहानियों की एकता के मूलभूत नियम (Fundamental law of unity) को ऐसे कथोपकथन खण्डित करते हैं। राजनीति, समाज, साहित्य विज्ञान एवं कला पर ऐसे बहुत से अनर्थक कथोपकथन प्रेमचन्द, यशपाल, भगवतीचरण वर्मा, भैरवप्रसाद गुप्त तथा अमृतराय की कहानियों में भरे पड़े हैं, जिनके कारण उनकी कहानियों की रोचकता न्यून हो जाती है। 'वास्तव में सवाद-तत्व को प्रभावपूर्ण, आकर्षक और पूर्णतया सुाभिप्राय बनाने के लिए दो बातों का विचार आवश्यक होता है। पात्रों की परिस्थितियों का सम्यक् बोध और उनके व्यक्तित्व का सूक्ष्म परिचय कृतिकार को अवश्य होना चाहिए और उसे अपने पात्रों की संपूर्ण गतिविधि पर दृष्टि जमाए रखनी चाहिए; तभी यह सम्भव होगा कि सवाद प्रकृत और सजीव हो सकेंगे और साथ ही उनमें चमत्कार और आकर्षण उत्पन्न हो सकेगा। उक्त उदाहरण में विषयगत सजीवता और सवादात्मक कथा का मसृण प्रवाह देखा जा सकता है। कथानक में इतने सहज रूप में सरसता और विस्तार पाया गया है कि परिस्थिति और पात्रों की अवस्था के विचार से वह बड़ा प्रकृत मालूम पड़ता है। उसकी समस्त योजना से यह मालूम पड़ता है कि सम्मत लेखक की कल्पना में सारा चित्र और वातावरण सजीव रूप में मुखरित था। उसे उसने यथार्थता से सवादों में व्यक्त कर दिया है इस तत्व के प्रयोग कर्ता को प्रकृतत्व की रक्षा के विचार से यह ससम्भ रखना चाहिए कि इसका प्रयोग केवल सिद्धान्त प्रतिपादन के निमित्त न कराया जाय। ऐसा प्रायः देखा जाता है—कहानी और उपन्यास दोनों में कि कथा प्रसार अथवा चरित्रांकन अथवा देशकाल की अभिव्यक्ति के अतिरिक्त केवल परिस्थिति चित्रण अथवा सिद्धान्त-प्रतिपादन और विवेचन के निमित्त भी सवादों का प्रयोग लेखक करता है। मात्रा और औचित्य के विषय में तनिक भी असावधानी होने पर ऐसे स्थल सर्वथा अप्राकृतिक भारवत् और

असंतुलित हो जाते हैं। इस प्रकार के संवाद कहानी की प्रभावान्वित के लिए साधक न होकर बाधक हो उठते हैं। इसलिए लेखक को चाहिए कि वह अपने बोलने वाले पात्रों के अन्तःकरण में क्रमशः अच्छी तरह प्रविष्ट रहे और बारी-बारी से जितने भी पात्र सवाद में रहे हो उनकी शिक्षा दीक्षा, देश-काल और सांस्कृतिक गठन के अनुरूप बातचीत कराए। इस विषय में वहाँ सजीवता नहीं उत्पन्न हो सकेगी जहाँ एक पात्र की कही हुई बात का प्रभाव—अनुभावों के रूप में दूसरे पात्र पर न दिखाई पड़े और दूसरा पात्र एक विशेष प्रकार की आंगिक चेष्टाओं और मुद्राओं के साथ पहले का उत्तर देता दिखाया जाय। यदि ऐसा होगा, तो कथोपकथनों में चाहे जितनी सत्यता हो, विचारोत्तेजना हो एवं कौशल हो, मुख्य कथा के विकास में इसका कोई महत्व नहीं है। उस व्यापक सन्दर्भ में भी इस प्रकार के कथोपकथनों की सार्थकता सिद्ध हो जाती है। कहानीकार को इस प्रकार के कथोपकथनों से बचना चाहिए।

इस प्रकार के कथोपकथनों का, जिनका कथानक के विकास में कोई योग नहीं होता, प्रयोग उसी अवस्था में होना चाहिए, जब वे किसी पात्र के चरित्र को प्रकाशित करने में सहायक हो और उन्हें स्पष्ट करते हो। सक्षिप्तता कथोपकथन की अन्य महत्वपूर्ण विशेषता होती है। सक्षिप्त व्यंग्यात्मक, सार्थक और भावाभिव्यक्ति पूर्ण कथानक रोचक माने जाते हैं :

“तभी अतुल मवानी कमरे में आ जाता है। कहता है—“यार, कमाल कर किया अपने जवानों ने ! कभी सोचा ही नहीं था कि अपनी सरकार यह कदम उठा लेगी। फौज ने अपना सिक्का जमा दिया !”

“लेकिन अपने अफसर बहुत मारे गए हैं, पाकिस्तानी अफसर बहुत कम मरे हैं।” मैं अपनी तकलीफ बयान करता हूँ।

“यह अपनी फौज के लिए शान की बात है।” मवानी कुछ जोश से कहता है—“अपनी फौज के अफसर जवानों के साथ-साथ बराबर लड़े हैं” यह बड़ी बात है—इससे जवानों का होसला बढ़ता है।”

“हा—यह बात तो सही है।” मैं कहता हूँ तभी ऊपर वाले सरदार की आवाज जाती है—“मवानी साहब, कुछ पता है, अमृतसर के लिए कौन-कौन सी गाड़ियाँ चालू हो गई हैं ?”

“सभी जा रही हैं वक्त में कुछ हेरफेर हुआ है। क्यों, बिजनेस टूर ?” मवानी पूछता है :

“नहीं जी—उधर अपने बहुत से मिलने वाले हैं, रिश्तेदार भी हैं। छहहटा में हैं, उधर फैक्ट्रियों में काम करते हैं, वही क्वार्टर्स में रहते हैं।” बमबारी के बाद से कोई हाल नहीं मिला—

“आजादी की कीमत चुकाना हम सीख रहे हैं।”—मवानी कह रहा है।

“यह बात सही है। ये चीन और पाकिस्तान के खतरे देश को कितना बदल रहे हैं—चारों तरफ जिम्मेदारी का अहसास है। ऐसा हमने पहले कभी महसूस नहीं किया था” मैं कहता हूँ “आज पता चलता है कि नेहरूजी ने कितना बड़ा काम किया है—इस सकट के वक्त हम अपने उद्योग धंधों पर टिक सके हैं। फौजी सामान के लिए भी हमें फौरन दूसरे की तरफ देखने की जरूरत नहीं पड़ी। कृष्ण मेनन ने अपने जमाने में काफी कुछ तैयारियाँ शुरू कर दी थीं—”फौजी जवानों की बहादुरी और उन्हीं तैयारियों ने हमारा साथ दिया है।” मवानी कुछ-कुछ भाषण करने के अन्दाज में बोलता है।<sup>१</sup>

इसके विपरीत जब लम्बे-लम्बे कथोपकथन कहानी में टूसे जाते हैं, तो वह निर्जीव और सफल हो जाती है। प्रेमचन्द, यशपाल आदि को कहानियों में ऐसा बहुत हुआ है : “लखनवी महाशय ने कहा—आपका कहना सच है, लेकिन दूसरी जगह यह मजा कहाँ? यहाँ सुबह से शाम तक के बीच में भाग्य ने कितनों को घनी से निर्धन और निर्धन से भिखारी बना दिया। सबेरे जो लोग महल में बैठे थे, उन्हें इस समय वृक्ष की छाया भी नसीब नहीं, जितके द्वार पर सदावर्त खुले थे, उन्हें इस समय रोटियों के लाले पड़े हैं। अभी एक सप्ताह पहले जो लोग काल-गति, भाग्य के खेल और समय के फेर को कवियों की उपमा समझते थे, इस समय उनकी आह और करुण क्रन्दन वियोगियों को भी लज्जित करता है। ऐसे तमाशे और कहाँ देखने में आवेंगे !

इतने में एक तिलकधारी पण्डित जी आ गये और बोले—साहब आपके शरीर पर वस्त्र तो है, यहाँ तो धरती आकाश कहीं ठिकाना नहीं है। मैं राधो जी पाठशाला का अध्यापक हूँ। पाठशाला का सब धन इसी बैंक में जमा था। पचास विद्यार्थी इसी के आसरे सस्कृत पढ़ते और भोजन पाते थे। कल से पाठशाला बन्द हो जाएगी दूर-दूर के विद्यार्थी हैं। वह अपने घर किस तरह पहुँचेंगे, ईश्वर ही जाने।<sup>२</sup>

जैनेन्द्रकुमार और अज्ञेय ने अवश्य ही अपनी कहानियों में कथोपकथनों की सक्षिप्तता पर अवश्य ही ध्यान रखा है और धर्मवीर भारती, मोहन राकेश, नरेश, मेहता, निर्मल वर्मा, श्रीकान्त वर्मा, राजकुमार, अमरकान्त, मार्कण्डेय, कृष्ण सोबती उषा प्रियवदा, मन्नुभण्डारी, ममता अग्रवाल, अनीता औरलक, ज्ञानरजन, रामनारायण शुक्ल, प्रयाग शुक्ल, भीष्म साहनी, हरिशंकर, पटसाई, रवीन्द्र कालिया, धर्मन्द्रगुप्त

१ कमलेश्वर : दिल्ली में एक और मौत, (सारिका . दिसम्बर १९६५), बम्बई,

पृष्ठ १४

२. प्रेमचन्द . प्रेम दादशी, इलाहाबाद, पृष्ठ २५-२६

जगदीश चतुर्वेदी तथा रमेश बक्षी आदि कहानीकारों ने और भी अधिक सूक्ष्मता तथा कुशलता से प्रस्तुत किया है। यहाँ कहने का अभिप्राय यही है कि संक्षिप्त कथोपकथन पर भावाभिव्यक्ति से पूर्ण अत्यन्त प्रभावशाली होते हैं। अतः संक्षेप में कहा जा सकता है कि कथोपकथन को उद्देश्यपूर्ण होना चाहिए। उन्हें स्वाभाविक होने चाहिए एवं अनुकूलता तथा उपयुक्तता से पूर्ण होने चाहिए। उन्हें नाटकीय होने चाहिए तथा उनमें पर्याप्त सम्बद्धता होनी चाहिए। वास्तव में कुशल कहानीकार स्वयं निरपेक्ष रहकर मूल कथा का भी विकास करता है और पात्रों का चरित्र-चित्रण भी स्पष्ट करता है। कथोपकथन का तीसरा कार्य कुतूहलता एवं उत्सुकता को निरन्तर बनाए रखना भी होता है। कथोपकथन तीन प्रकार के होते हैं :

१. पूर्ण नाटकीय—जिसमें केवल कथोपकथन ही होता है, कहानी के कार्य व्यापारों का संकेत नहीं होता।

२. संकेतपूर्ण, जिसमें पात्रों की मुद्राओं के संकेत के माध्यम से कथोपकथन में गतिशीलता उत्पन्न होती है।

३. घटनापूर्ण—जिसमें घटनाओं के माध्यम से कथोपकथन आगे गतिशील होते हैं और उनकी अर्थवत्ता स्पष्ट होती है।

#### वातावरण

कहानी शिल्प का अगला महत्वपूर्ण अंग उसका वातावरण होता है। कहानी की स्वाभाविकता की दिशा में देशकाल अथवा वातावरण की रक्षा का मुख्य स्थान होता है। कहानी में वर्णित घटनाओं की सत्यता का विश्वास दिलाने के लिए कहानीकार अपने कथानक के तत्कालीन युग का पूर्ण सजीव वातावरण इस कुशलता के साथ उपस्थित करता है कि पाठकों के मस्तिष्क में उनकी सत्यता असन्दिग्ध हो जाती है। वस्तुतः देशकाल एवं वातावरण की सजीवता ही पाठकों की मनस्थिति में भ्रमोत्पादन का कारण बनती है। यदि पुराणकालीन वातावरण में किसी पात्र को घड़ी से समय देखते हुए चित्रित किया जाए या रेलों से एक स्थान से दूसरे स्थान पर पहुँचना दिखाया जाय, तो यह हास्यास्पद होने के साथ ही पूर्णतया अस्वाभाविक एवं असत्य प्रतीत होगा, कहानीकार उनका विश्वास दिलाने के लिए चाहे जितनी दलीले क्यों न उपस्थित करे। उसी भाँति आधुनिक युग से सम्बन्धित लिखी जाने वाली कहानियों में अर्ल स्टेनले गार्डनट या पैरी मॅसन की शैली में व्यक्ति को उड़ते हुए या गायब हो जाना चित्रित करना असंगत होगा। प्रेमचन्द अपनी कहानियों में वातावरण की सजीवता के प्रति विशेष सजग दृष्टिगोचर होते हैं पर अज्ञेय या निर्मल वर्मा की कुछ कहानियाँ ऐसी हैं जो किसी भी वातावरण में रखकर देखी जा सकती हैं। इन कहानियों में अपने समय का बोध, संस्कृति, परम्परा एवं सभ्यता का कोई परिचय नहीं प्राप्त होता। इन कहानियों के पाठक उनके यथार्थ परिपाद्यों को समझने में

नितान्त रूप से असमर्थ रहते हैं। अतः कहानियों में सजीवता तथा स्वाभाविकता बनाए रखने के लिए देशकाल अथवा वातावरण की उपेक्षा नहीं की जा सकती। साहित्य में नवीन तत्वों का समावेश आवश्यक होता है<sup>१</sup> और कहानियाँ जब उस दायित्व का वहन करने के लिए अग्रसर होती हैं, तो आवश्यक होता है कि वे युगबोध और भावबोध को उनके यथार्थ परिवेश सभी आयामों के साथ प्रस्तुत करें—यही कहानीकार की प्रतिबद्धता की माँग भी है।

वास्तव में जब वातावरण में यथार्थता की बात की जाती है, तो उसका आशय स्थानीय रंग<sup>२</sup> से ही होता है, अर्थात् जिसके परिवेश में कहानी रची जाती है और उसका कथानक सम्बन्धित होता है। वातावरण का अभिप्राय किसी देश, समाज एवं जाति के आचार-विचार, उसकी सभ्यता एवं संस्कृति, सामाजिक, सांस्कृतिक एवं राजनीतिक परिस्थितियों का चित्रण है। कहानियों में किसी विशेष देश, समाज एवं जाति को ही वातावरण के रूप में उपस्थित किया जाता है और उस देश, समाज या जाति की समस्त विशेषताएँ चित्रित की जाती हैं। इससे कहानी की स्वाभाविकता एवं सत्यता की अभिवृद्धि होती है। यहाँ तक कि उस देश की प्राकृतिक, ऐतिहासिक एवं भौगोलिक परिस्थितियों का अध्ययन भी अपूर्व कौशल के माध्यम से प्रस्तुत किया जाता है। इस प्रकार वातावरण की अनेक विशेषताएँ ह्येती हैं, जिनका पालन करना कहानीकार के लिए कड़नी की स्वाभाविकता की रक्षा हेतु अनिवार्य सा हो जाता है। वातावरण का सम्बन्ध 'कहानी के इष्टार्थ' अर्थात् प्रतिपाद्य प्रभावान्विति

- 1 "Literature as we have seen throughout its history needs from time to time to be reinforced with fresh vitality with new vigour, otherwise it will languish and decay "

—आर्थर कॉम्पटन रिकेट • ए हिस्ट्री ऑफ इंग्लिश लिटरेचर, लन्दन पृष्ठ ४५३

- 2 "Local colour, as the term implies, makes its appeal largely to the eye of the reader Atmosphere on the other hand makes its appeal almost entirely to the emotions One is objective and the other is subjective One must be true to the fact, the other true to a given mood either of the authour or of his creature, the leading character Local colour attempts to harmonize the details of setting and character with the actual conditions of a given time and place , atmosphere attempts to harmonize setting and character with the feelings of a character in a certain time and place Thus it will be seen that the one is usually perceived by the intellect, the other by the emotions "

—ग्लेन क्लार्क ए मेनूअल ऑफ द शॉर्ट स्टोरी आर्ट, (१९२६), पृष्ठ ७२

से अधिक होता है। यह किसी एक अथवा अनेक तत्वों में योग नहीं देता, वरन् कहानी की समष्टि का मानस पर छायात्मक प्रभाव डालता है अथवा स्वयं में कहानी का इष्ट बनकर अन्य तत्वों को अपने अंग रूप में स्वीकार करता है। कहानी को पढ़ लेने के उपरान्त चित्र कही करुणा की तरलता से द्रवित हो उठता है, कही कृतुहल और आश्चर्य में बुद्धि पड़ जाती है, कही कल्पना की रंगीनी से मन विस्मय-विमुग्ध हो उठता है और कही प्रेमवात्सल्य की सरसता छाई मिलती है। इस तरह किसी भी कहानी को पढ़ लेने पर एक प्रकार के वातावरण का अनुभव पाठक करता है। यदि विचारपूर्वक देखा जाय तो परिवेश मण्डल के भीतर की सारी सामग्री चाक्षुष प्रत्यक्ष होती है। अर्थात् उसकी अनुभूति वस्तुजन्य और भौतिक दिखाई पड़ती है, पर वातावरण का बोध शुद्ध मानसिक क्रिया है। भिन्न इन्द्रियो और उनके ज्ञान का बोध जब हो लेता है और जितनी उत्तमता से हो लेता है, तब उन्हीं सबका प्रभाव मस्तिष्क में भर उठता है। कहानी के वस्तु प्रसार के तनाव पर परिव्याप्त जो एक प्रकार का वायुमण्डल अथवा वातावरण होता है, उसे कहानी का शुद्ध मानस आभोग, मानना चाहिए। वातावरण दो प्रकार का होता है सामान्य और विशेष। सामान्य रूप वह है जो प्रायः न्यूनाधिक रूप में सभी कहानियों में उपस्थित रहता है। देशकाल की परिमिति में बँधे हुए जीवन का जब एक चित्र सामने आएगा अथवा किसी परिस्थिति का जब विधिवत् उद्घाटन होगा, तब देशकाल और विषय के सयुक्त रूप का एक वातावरण अवश्य ही उत्पन्न करेगा। इस प्रकार के सामान्य वातावरण सम्बन्धी प्रभाव तो किसी भी कहानी में देखा जा सकता है। 'वातावरण के प्रयोग का दूसरा स्वरूप सर्वथा भिन्न होता है। उसकी भेदक-विशेषता इस बात में दिखाई पड़ती है कि किसी कहानी का वह स्वयं में इष्ट और प्रतिपाद्य बन जाता है। वस्तु, पात्र, देशकाल, सवाद इत्यादि तत्व उसमें अंग रूप से प्रयुक्त होते हैं।' वातावरण प्रधान कहानियों में तो इसका महत्व और हो जाता है, जिसमें वातावरण के बारीक-से-बारीक रेशों को सूक्ष्मता से उजागर करके भावात्मक अनुभूति ध्वनित करने का प्रयत्न किया जाता है। वातावरण के चित्रण के तीन उदाहरण यहाँ प्रस्तुत हैं।

१—“आसिन-कातिक की भोर में छा जाने वाले कुहासे से हिरामन को पुरानी चिढ़ है। बहुत बार वह सड़क भूलकर भटक चुका है। किन्तु आज की भोर के इस घने कुहासे में भी वह मगन है। नदी के किनारे घन-खेतों से फूले हुए घान के पौधों की पवनिया गन्ध आती है। पर्व-पावन के दिन गाँव में ऐसी ही सुगन्ध फैली रहती है। उसकी गाड़ी में फिर चम्पा का फूल खिला। उस फूल में एक परी बैठी है। जे भगवती। हिरामन ने आँख की कनखियों से देखा, उसकी सवारी ‘मीता’... दीराबाई की आँखें गुजुर-गुजुर उसको हेर रही हैं। हिरामन के मन में कोई अजानी रागिनी बज उठी। सारी देह सिरसिरा रही है। वह बोला—बैल को भारते हैं तो



आपको बहुत बुरा लगता है ?”<sup>१</sup>

२—“साँझ का धुंधलका गाढा हो रहा था। मैदान से उठने वाले बच्चों के शोरगुल से ऊपर बस्ती की अंगीठियों का धुआँ फैला हुआ था। उसके घर में पूरी खामोशी थी। उसकी पत्नी दुलारी चुपचाप चूल्हे के पास बैठी थी। उसने दृष्टि उठाकर अपने पति को देखा, फिर अपना सिर पहले की तरह ही अपने दोनों घूटनों के बीच में छिपा लिया। उसका लड़का चेतन, जिसकी उम्र लगभग बारह वर्ष की थी, आँगन में खाट पर बैठा था और सिर झुकाकर अपने दोनों पैरों को हिला रहा था।”<sup>२</sup>

३—“सँकरी कोठरी में अजीब-सी बदबू भरी हुई थी। एक कोने में पानी का घड़ा रखा था और तामचीनी का एक डिब्बा। कोने में कुछ चिथड़े भी पड़े थे। वह पड़ा-पड़ा इधर-उधर देखता रहा। जुगनू के सिरहाने ही छोटी-सी आलमारी थी। उसका पत्थर तेल के चिकने चकत्तो से भरा हुआ था। एक टूटा हुआ कघा, सस्ती नेलपालिश की शीशी और जूड़े के कुछ पिन उसमें पड़े थे। आलमारी की दीवार पर पेंसिल से कुछ नाम और पते लिखे हुए थे। सिनेमा के गीतों की कुछ किताबें एक कोने में रखी थी, उन्हीं के पास मरे हुए साँपो की तरह चुटीले पड़े थे। देखते-देखते उसके मन में गिजगिजाहट भर गई थी। आसरे के लिए उसने जुगनू की जाँघ पर हाथ रख लिया था। जाँघ बासी मछली की तरह पुलपुली और खदर की तरह खुरदरी थी। जुगनू के खुले हुए आधे तन से माँवे की महक आ रही थी। उसने हाथ हटाया तो जाँघों के नीचे चादर पर आ गया था। उसे लगा जैसे चादर भीगी हुई हो।”<sup>३</sup>

इन उदाहरणों में वातावरण का यथार्थ एवं सजीव चित्रण मिलता है। वास्तव में बहुत से लोगो की यह धारणा है कि स्थितियों का चित्रण भी वातावरण का ही चित्रण होता है और वे दृश्यों का विस्तार से चित्रण करने को ही वातावरण प्रधान कहने की शिल्पगत भूल करते हैं।<sup>४</sup> इसमें अन्तर होता है और इसे स्पष्टता से

१ फणीश्वरनाथ रेणु . ठुमरी, (१९५६), दिल्ली, पृष्ठ १३-१३४

२, अमरकान्त पड़ोसी, (परिकथा . अक्टूबर, ६५), इलाहाबाद पृष्ठ ११

३ कमलेश्वर माँस का दरिया, (अणिमा जुलाई-सितम्बर, ६५) कलकत्ता, पृष्ठ १६

४ “Many students get the notion that environment is atmosphere and so they fall in to the technical blunder of trying to produce atmosphere by elaborate descriptions of scenery. Their belief is false, and their practice only occasionally sound. The atmosphere is, be it repeated, the impression which environment makes upon the beholder and which the beholder in writing seeks to convey to his readers.”

—डब्ल्यू० बी० पिटकिन : द आर्ट एण्ड बिजनेस ऑफ स्टोरी-राइटिंग, (१९१६), पृष्ठ १६३-१६४

स्मरण रखना चाहिए। वातावरण में यथार्थता का रंग होना चाहिए। यदि धार्मिक काल का वातावरण हो, तो उसी काल से सम्बन्धित सामाजिक परिस्थिति, सांस्कृतिक परिस्थिति, भाषा धर्म एवं रीति-रिवाजों का चित्रण होना अनिवार्य होता है। वातावरण की दूसरी विशेषता कहानियों के माध्यम से कलात्मक कौशल से पूरे युग-बोध का सूक्ष्मति सूक्ष्म चित्रण प्रस्तुत करना है। प्रायः कहानीकार अपने-अपने अपूर्व शिल्प कौशल से युग, समाज एवं जाति-विशेष का ऐसा सजीव वातावरण उत्पन्न कर देता है कि उस युग, समाज या जाति का पूर्ण परिचय कहानी के लघु दायरे में ढलकर पाठकों की आँखों के सम्मुख उपस्थित हो जाता है और सबसे बड़ी बात तो यह होती है कि वह परिचय इतिहास से सम्बद्ध होते हुए भी इतिहास नहीं होता, वर्ण सामाजिक, राजनीतिक या ऐतिहासिक कहानी ही होती है।

वातावरण का—वर्गीकरण एक दूसरे ढंग से भी किया जा सकता है। एक की चर्चा ऊपर की गई है। दूसरी प्रवृत्ति के अनुसार भी उसके दो वर्ग हो सकते हैं :

१ सामाजिक

२ भौतिक

सामाजिक वातावरण कथावस्तु की प्रभावशीलता को गहन रूप प्रदान करने एवं प्रभावग्राहिता की अभिवृद्धि के लिए ही चित्रित किया जाता है। आज के कहानी-कारों की प्रवृत्ति यह है कि वे अपनी कहानियों में सामाजिक यथार्थ के व्यापक सन्दर्भों को सूक्ष्म संकेतों के माध्यम से समेटना चाहते हैं। इस प्रकार समुद्री एवं सैनिक जीवन, उच्च वर्ग, मध्य वर्ग, निम्न वर्ग, औद्योगिक जीवन, व्यावसायिक जीवन, कलात्मक जीवन, क्लर्की जीवन और आधुनिक जीवन के बहु-विधिय परिपार्श्व कहानियों में प्राप्त होते हैं। स्थानीय चरित्रों को प्रस्तुत करने के लिए भी सामाजिक वातावरण का सृजन किया जाता है। इन स्थानीय पात्रों को या तो वहाँ के प्राकृतिक परिवेश में प्रस्तुत किया जाता है या कभी-कभी उसकी विचित्रताएँ उसे दूसरे, कन्ट्रास्ट वाले परिवेश में चित्रित किया जाता है। चाहे जो भी पद्धति अपनाई जाए, यदि उनमें मानव जीवन के विभिन्न आयाम चित्रित किए जाते हैं, उनमें चरित्र चित्रण एवं सामाजिक वातावरण को घनिष्ठ रूप में सम्बन्धित करने का प्रयत्न किया जाता है और प्रत्येक तत्व को एक दूसरे के अन्योन्याश्रित सम्बन्धों में रखकर ही उन पर विचार किया जाना चाहिए। लेकिन इसके साथ ही यह तथ्य भी सदैव ही स्मरण रखना चाहिए कि बहुत सी महान् कही जाने वाली कहानियाँ केवल इसलिए आकर्षक प्रतीत होती हैं और उनका साहित्यिक मूल्य इसीलिए उच्च स्तर पर आँका जाता है, क्योंकि उनमें विशेष वर्गों, सामाजिक सगठनों और स्थानों के जीवन एवं घटनाओं का कलात्मक चित्रण सघन अनुभूतियों के साथ किया जाता है। इस प्रकार कहानीकारों के कार्य का मूल्यांकन उनके चित्रण की उपयुक्तता और प्रभावान्विति

की शक्ति के सन्दर्भ में करना चाहिए। यही सिद्धान्त ऐतिहासिक कहानियों के सम्बन्ध में लागू होते हैं, जिसमें कथानक एवं पात्रों की नाटकीय रूचि तथा किसी विशेष युग की सभ्यता एवं संस्कृति लोक-व्यवहार, सामाजिक एवं राजनीतिक जीवन के विशद चित्रण का परस्पर समन्वय होता है। भौतिक वातावरण पात्रों की मानसिक परिवर्तन-शीलता के स्पष्टीकरण के लिए प्रयोग में सिरजा जाता है। प्रत्येक जानकार पाठक ऐसे कहानीकारों की प्रवृत्ति से परिचित है, जो मोहन राकेश, अमरकान्त, नरेश मेहता आदि की भाँति प्रायः उदासीन से रहते हैं या धर्मवीर भारती, कमलेश्वर, राजेन्द्र यादव या निर्मल वर्मा की भाँति सड़को, मकानों, गलियों, मकान के भीतरी भागों की छोटी-छोटी बातों का विवरण प्रस्तुत करने में विशेष सावधानी का पालन करते हैं।

यहाँ एक महत्वपूर्ण प्रश्न की ओर ध्यान आकर्षित करना अपेक्षित है। कहानीकार प्रकृति का वर्णन उसी रूप में कर सकता है, जिस रूप में एक लैण्डस्केप पेन्टर अपनी समर्थता के अनुसार करता है। परन्तु यह सदैव स्मरण रखना चाहिए कि एक भावुक कवि की भाँति वह प्रकृति का वर्णन अनेक ढंग से कर सकता है। या तो वह प्रकृति का वर्णन इस रूप में करे कि उसके मानव जीवन से सम्बन्धित नाटक से कोई सम्पर्क न रहे और वह चित्रण वास्तव में प्रकृति के यथार्थ चित्रण हो। दूसरे वह इस प्रकृति चित्रण को उद्दीपन रूप में रखकर मानव जीवन से सम्बन्धित नाटक में समाविष्ट कर दे और कन्ट्रास्ट में रखकर विभिन्न चित्र प्रस्तुत करे। वह यह प्रकृति चित्रण अपने पात्रों या उनकी परिस्थितियों से सहानुभूति के रूप में भी प्रस्तुत कर सकता है। धर्मवीर भारती ने 'गुल की बन्नो' या अमरकान्त ने 'दोपहर का भोजन' में दिन की उदासी और धूप की रिक्तता का वर्णन मानव जीवन की उदासी और रिक्तता के कन्ट्रास्ट में रखकर उपस्थित किया है, इसीलिए वह चित्रण इतना संवेदनाजन्य बन पड़ा है, जबकि निर्मल वर्मा या नरेश मेहता अपनी कहानियों में प्रकृति वर्णन मात्र प्रकृति का दृश्याकन करने और पात्रों के सन्दर्भ में एक मोहक भावुकता उत्पन्न करने के लिए ही करते हैं, इसलिए वे उनको पूरे कथानक-परिवेश में अन्तर्निहित करने में विशेष सफल नहीं हो पाते। इस विवेचन के पश्चात् वातावरण की विशेषताएँ संक्षेप में स्पष्ट की जा सकती हैं। वातावरण की यथार्थता कहानी की स्वाभाविकता में वृद्धि करती है।

वातावरण की प्रभावपूर्ण सृष्टि कहानी में सहानुभूति एवं संवेदनशीलता उत्पन्न करने में सफल होती है। वातावरण का विवेकपूर्ण एवं ज्ञान आवश्यकता से परिपूर्ण सृजन किसी काल विशेष का यथार्थ बोध आँखों के मृन्मुख उपस्थित करने में सफल होता है। वातावरण की सृष्टि से पात्रों के चरित्र एवं व्यक्तित्व पर भी प्रकाश पड़ता है। वातावरण की सजीवता एवं सशक्तता होती है। वातावरण की

स्थानीयता (Local colour) से अभिप्राय वातावरण में उन तत्वों के समावेश से होता है जो किसी स्थान विशेष की सारी बातों का विवरण प्रस्तुत करती है। उसे दूसरे शब्दों में आँचलिकता भी कहा जा सकता है। उस स्थान विशेष की भाषा, संस्कृति, लोक-व्यवहार, मुहावरे आदि का प्रयोग एवं सामाजिक एवं धार्मिक परिस्थितियों का चित्रण इस स्थानीयता की रक्षा के लिये किया जाता है। आँचलिक एवं ऐतिहासिक कहानियों में इसका विशेष ध्यान रखना पड़ता है। कहा जा सकता है कि कहानी को किसी स्थान विशेष की आँचलिकता की सीमाओं में बाँध देने से उसमें सीमितता आ जाती है और उसकी व्यापकता समाप्त हो जाती है। इस आधार पर वातावरण की स्थानीयता एवं आँचलिकता की आलोचना भी की गई है। पर यह सदैव ही स्मरण रखना चाहिए कि भोडे विडम्बनापूर्ण चित्रण करने वाली कहानियों का कभी कोई मूल्य होता नहीं। जिस स्थान विशेष की पृष्ठभूमि बनाकर कहानी की रचना होती है। वहाँ की स्थानीय बातों को लेकर यदि कहानियों में स्वाभाविता का रंग नहीं भरा गया तो वह कहानी उस बेपेन्दी के लोटे के समान होती है जिसे जहाँ चाहे लुडकाया जा सकता है। अज्ञेय या निर्मल वर्मा की 'भारतीय' परिवेशों को लेकर लिखी गई कहानियों का मनोविश्लेषणात्मक शैली एवं शिल्पगत नवीनता का कारण चाहे जो महत्व हो और वे हिन्दी कहानी क्षेत्र में चाहे जिस 'नवीन दिशा' का संकेत करती हो। पर उसमें वातावरण की स्थानीयता की भीषण दुर्बलताएँ हैं और इससे उनमें कृत्रिमता आई है। उनके पात्रों में 'भारतीय रक्त' नहीं प्रवाहित होता और वे किसी भी मिट्टी के बने हो सकते हैं—वे जर्मनी के भी हो सकते हैं, प्राग के भी, फ्रांस के भी, आस्ट्रिया या अमरीका के भी। इन कहानियों के वातावरण को किसी भी देश के वातावरण की सगति में बैठा कर देखा एवं परखा जा सकता है। वातावरण की स्थानीयता एवं यथार्थता अत्यन्त आवश्यक होती है। वातावरण के महत्व के सम्बन्ध में एक आलोचक ने ठीक ही लिखा है कि कहानी कला का मेरुदण्ड वास्तविक जीवन है, काल्पनिक लोक नहीं। वास्तविक जीवन देश, काल और जीवन की विभिन्न सत्-असत् परिस्थितियों से निर्मित होता है। अतएव इन तत्वों का एक स्थान पर संचयन और चित्रण करना कहानी में वातावरण उपस्थित करना है। कहानी की कथावस्तु और उसके संचालक पात्रों का सीधा सम्बन्ध उक्त स्थितियों से होता है अर्थात् इनका उद्गम सूत्र और सम्बन्ध किसी देश से होगा या किसी विशिष्ट स्थान अथवा प्रदेश से होगा। इसका भी सम्बन्ध काल विशेष से होगा। वर्तमान, भूत अथवा भविष्य किसी कला प्रकार से फिर इनमें भी विभेद हो सकते हैं। इसके उपरान्त इन दोनों का आपेक्षिक सम्बन्ध जीवन की किन्हीं परिस्थितियों से होगा। इन परिस्थितियों की सीमा में समस्त मानवीय रंग, रूप, अनुभूतियाँ और हर प्रकार के सवर्ष आ सकते हैं, वस्तुतः इन सबके अलग-

अलग चित्रण से कहानी में विभिन्न परिपार्श्व प्रस्तुत होते हैं और इन सबके सामूहिक सकलन और प्रभाव से कहानी के विशेष पदों, सजावट और अभिनेताओं के देशभूषा आदि कार्य करते हैं, लेकिन कहानी कला, पठन पाठन की वस्तु होने के कारण इसमें स्थिति और वातावरण के लिए स्थान-स्थान पर यथोचित देशकाल परिस्थिति के चित्रण प्रस्तुत करने होते हैं। क्योंकि बिना तत्वों के कहानी का पाठक, कहानी की मूल संवेदना और भाव-क्षेत्र से अपना तादात्म्य ही नहीं स्थापित कर सकता। एक तरह से कहानी में यह तत्व सौन्दर्य और आकर्षण का यह तत्व है, जिससे केवल कहानी के विधान सौन्दर्य में ही नहीं अभिवृद्धि होती, वरन् इससे पाठक कहानी में सतत आकर्षित और प्रेरित रहता है। इससे कहानी में परिपार्श्व के साथ-साथ पाठक के संवेद्य जगत् अर्थात् मस्तिष्क में भी उसी के अनुरूप वातावरण की स्वयं सृष्टि हो जाती है और कहानी पढ़ते समय या कहानी समाप्त करने के बाद पाठक उसी कहानी के देशकाल और परिस्थिति लोक में मग्न मिलता है। कहानी के एकांगी प्रभाव में भी इस तत्व का बहुत बड़ा हाथ रहता है। इसमें कहानी में सहज प्रभविष्णुता और शक्ति भी उत्पन्न होती है जिसके फलस्वरूप कहानी का पाठक इस कला से अपना सम्बन्ध स्थापित किए फिरता है। ऐतिहासिक कहानियों में वातावरण का निर्माण इस कला की प्रमुख विशेषता है। कार्य-वस्तु से सम्बन्धित देशकाल और परिस्थिति का पूरा-पूरा ज्ञान और उसकी सहज अभिव्यक्ति ऐसी कहानियों की मूल आत्मा है। अगर इस दिशा में किसी प्रकार की अस्वाभाविता एवं अज्ञानता उपस्थित हुई, तो यह निश्चित है कि कहानी असफल हो जाएगी और उसकी संवेदना से किसी भी प्रकार पाठक का साधारणीकरण न हो सकेगा। यही कारण है कि सफल ऐतिहासिक कहानियों में वातावरण उपस्थित करने के लिए देशकाल और परिस्थिति का विशद वर्णन प्रस्तुत किए जाते हैं। आधुनिक कहानियों में इन तीनों के वर्णन और चित्रण एक साथ एक गति में की जाती है और इस प्रवृत्ति का सामूहिक वातावरण प्रस्तुत करने में परम सफल सिद्ध हुई हैं। इस सम्बन्ध में फणीश्वरनाथ रेणु, मार्कण्डेय या शैलेश मटियानी की आँचालिक कहानियाँ देखी जा सकती हैं, या नरेश मेहता की प्रसिद्ध कहानी 'तिष्यरक्षिता की डायरी' देखी जा सकती है, जिसमें पौराणिककालीन वातावरण अत्यन्त सूक्ष्मता से तत्कालीन सन्दर्भों में प्रस्तुत किया गया है।

“पाटलीपुत्र : राजभवन

वैसाखी पूर्णिमा : मध्यरात्रि

आज अब लौटना हुआ है—धर्मराजकोत्सव से।

नयनतारा, दासी ही नहीं है, बल्कि अंचली मित्र भी है। कितना शीतल सुगन्धित जल था, स्नान में कितना सुख मिला। आज दिन भर लू चलती रही।

मेघ धिरने की ऋतु आ चली है। आज की यह क्षीण गंगा तब इसी गवाक्ष के नीचे से प्रवाहेगी। अब जाकर वातास थोड़ी शीतल है। हवा में पक्के ग्रामो की कैंसी मादक गन्ध घुली हुई है। धर्मराजिकोत्सव आज जाकर वही शेष हुआ। एक सप्ताह तक पाटलीपुत्र चषक की भाँति उफनता रहा। आर्यपुत्र अत्यन्त सन्तुष्ट हैं। बहुत थक गई हूँ सम्भवतः इसीलिए नीद नहीं आ रही है एक सप्ताह के इस आयोजन ने तो एकदम ही थका डाला है। सूर्योदय से सूर्यास्त तक छत्र-चामर के नीचे मर्यादित बैठे रहने से बड़ा कोई दुःख नहीं। लेकिन यह दुःख ही कितना मादक तथा आकर्षक है। चारों ओर का जयकार आपको विस्तार देता है और राज्यासन 'देदीप्यमान एकनिष्ठता' देश-विदेश के विनम्र होते हुए राजमुकुट, बलाधिकृतो के विद्युत्फल की समर्पित खड्ग, रत्नों और वस्त्रों के असंख्य थाल और विभिन्न दास दासियाँ लगता है, पृथ्वी, दासी बनकर समर्पिता है। लोगों को विनय ही शोभा देता है और आपको उस विनय को स्वीकारना।<sup>१</sup>

इस प्रसंग में तत्कालीन वेश-भूषा, भाव-विचार, भाषा गरिमा एवं शब्दावली तथा संस्कृति के चित्रण से वातावरण को यथार्थ रंग देने का प्रयत्न किया है। अब इस सम्बन्ध में अन्तिम बात यह जाती है, वातावरण के प्रस्तुतीकरण की सीमाएँ। वातावरण प्रस्तुत करते समय सदैव ही इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि उसका मानव जीवन से सम्बन्धित नाटक से पूर्ण मेल और सगति होनी चाहिए। ऐसा न हो कि यदि कहानीकार प्रकृति चित्रण करना प्रारम्भ करे तो कथानक का वह कोई ध्यान ही न रखे और अधिकांश कहानी प्रकृति वर्णन में ही रंग दे। वास्तव में वातावरण की सजीवता एवं स्वाभाविकता के लिए आवश्यक है कि वह सन्तुलित और समन्वित हो वातावरण का चित्रांकन अत्यन्त रोचक ढंग से होना चाहिए। कहानीकार को अपनी कुशल एवं सूक्ष्म दृष्टि से उन्हीं बातों को चुनना चाहिए, जिससे वातावरण की यथार्थता भी आभासित हो सके और रोचकता एवं जिज्ञासा भी सुरक्षित रह सके। जिसमें पाठको का मन रमा रहे। वातावरण इस प्रकार कहानी को सत्यता प्रदान कर उसके समय से सम्बद्ध करने की दिशा में एक महत्वपूर्ण प्रयास है।

### जीवन-दर्शन

कहानी शिल्प का अगला महत्वपूर्ण भाग कहानीकार का जीवन-दर्शन है, जिसे हम कहानी का उद्देश्य भी कह सकते हैं। यह निर्विवाद रूप से सत्य है कि कहानियाँ कभी उद्देश्यहीन नहीं होती। वे किसी-न-किसी उद्देश्य को सामने रखकर लिखी जाती हैं। इस उद्देश्य का क्षेत्र बड़ा व्यापक होता है। कहानीकार का उद्देश्य सुधार हो सकता है। उपदेश का हो सकता है। मनोरंजन का हो सकता है। अपने

१. नरेश मेहता . तथापि (दिसम्बर १९६१), बम्बई पृष्ठ ७५-७६

सिद्धान्तों के प्रचार का हो सकता है या पाठकों को किसी यथार्थ स्थिति का विशेष सत्य से परिचित करा देने भर का भी हो सकता है। इन उद्देश्यों के अतिरिक्त अन्य अनेक ऐसे उद्देश्य हो सकते हैं, जिनको सामने रखकर कहानी की रचना होती है। वास्तव में 'कहानी-कला' के अन्तर्गत उद्देश्य इसका वह तत्व है जिसकी मूल-प्रेरणा से कहानी में इतने कलात्मक प्रयत्न हस्तलाघव और विधानात्मक कुशलता के परिचय देने होते हैं। स्पष्ट रूप से समूची कहानी कला का यह तत्व वह अन्तिम लक्ष्य है, जिसकी शक्ति के लिए कहानीकार अपनी कहानी में विविध प्रयोग करता है। समाज की नाना परिस्थितियों, समस्याओं के प्रति कहानीकार का अपना दृष्टिकोण और उनके प्रति उसके निदान, उसके निर्णय आदि कहानी के उद्देश्य बनते हैं। तथा इसी उद्देश्य के भाव-बिन्दु पर कहानी का कथानक चरित्र और शैली आदि की अवतारणा होती है। उन्हीं के उद्देश्यों को पूर्ण रूप से व्यक्त और चरितार्थ करने के लिए कहानीकार का अपनी कहानियों का विभिन्न शैलियों और रूप विधानों के रखती पडती है क्योंकि एक शैली में उद्देश्य की एक ही दिशा सफलतापूर्वक चरितार्थ की जा सकती है और उसको कहानी के उद्देश्य तत्वों, कहानीकार के व्यक्तित्व की प्रतिष्ठापना, आधुनिक कहानी की सबसे बड़ी विशेषता है कहानी की शैली, कहानी के रूप विधान में इतनी चाल, इतने हस्तलाघव केवल व्यक्तित्व प्रतिष्ठा के लिए ही किए जाते हैं, अन्य लक्ष्य से नहीं। कहानी का यह व्यक्तित्व इतना व्यापक और महान है कि उसकी सीमा में समस्त मानव-व्यापार, उसकी समस्त समस्याएँ विधान और भाव स्वीकृत रहती है। अतएव कहानी के चरम उद्देश्य पर यह सत्य निश्चित है कि उसमें मानवता और मानव मूल्यों की व्याख्या होगी, मनुष्य के शाश्वत भावों अनुभूतियों और समस्याओं पर प्रकाश डाला गया होगा। इन विशेषताओं से शून्य कहानी किसी भी तरह आधुनिक कहानी नहीं कही जा सकेगी। कहानीकार के अपने इसी व्यक्तित्व प्रतिष्ठा के अन्तर्गत कहानी में यथार्थवाद आदि इकाइयाँ आती हैं। कभी कभी उद्देश्य के अन्तर्गत मनोवैज्ञानिक अनुभूति ही प्रधान रूप से मिलती हैं और इसी अनुभूति के धरातल पर पूरी कहानी प्रतिष्ठित होती है। ऐसी कहानियाँ अपने एकात्मिक प्रभाव में अत्यन्त प्रभावशाली और उत्कृष्ट होती हैं। उनके उद्देश्य-बिन्दु में जहाँ एक और मनोवैज्ञानिक अनुभूति मिलती है वहाँ दूसरी ओर हमें एक ऐसे सत्य का दर्शन होता है जिसमें हमारे मनोविज्ञान युग-चेतना और व्यक्तित्व-चेतना तीनों का सामंजस्य उपस्थित होता है। कलात्मक दृष्टि से ऐसे उद्देश्यों की अनुभूति अत्यन्त परोक्ष रूप से कहानी में करायी जाती है, तभी कहानी सफल हो जाएगी। अपितु कहानी कहानी न रहकर प्रवचन और वार्ता हो जाएगी। वस्तुतः जिस कहानीकार की अनुभूति सवेदना जितनी गहरी और महान होगी, उसकी कहानी उतनी शाश्वत होगी, और जिस

कहानीकार का उद्देश्य, उसका व्यक्तित्व जितना महान होगा, उसकी कहानी उतनी ही महान होगी। एक आलोचक ने ठीक ही लिखा है कि जब तक कोई कहानी मानवीय प्रवृत्ति एवं मानव सम्बन्धों का स्पष्टीकरण नहीं करती, आधुनिक अर्थों में उसे कहानी की संज्ञा नहीं दी जा सकती।

इस व्याख्या से स्पष्टतया कहा जा सकता है कि जीवन-दर्शन को कहानीकार के विचार एवं उद्देश्य के रूप में ग्रहण किया जा सकता है क्योंकि सारी कहानी का 'होना, या 'न होना' इसी तत्त्व पर आधारित रहता है—इस दृष्टि से यह अत्यन्त महत्त्वपूर्ण हो जाता है। रीति परम्परा के आचार्यों के मतानुसार रस एवं आनन्द की उपलब्धि और उसका साधारणीकरण रसोद्रेक की मात्रा में पाठको तक पहुँचाना ही साहित्य का उद्देश्य होता है और प्रत्येक लेखक को अपने साहित्य-सृजन में इसका अनिवार्यता के साथ पालन करना चाहिए। आधुनिक युग में कदाचित् इन मान्यताओं को न स्वीकारा जायगा और निश्चित रूप से आज का साहित्यकार परिवर्तित परिस्थितियों में रीति आचार्यों की इन मान्यताओं को अस्वीकृत कर देगा। आधुनिक हिन्दी कहानियों के सम्बन्ध में भी यही बात सत्य है। कहानी की अन्तिम परिणति रसोपलब्धि या आनन्दतत्त्व की प्राप्ति में हो, दूसरे शब्दों में कहानियाँ केवल मनोरंजन का साधन हैं। इसलिए उनसे निश्चय ही आनन्द एवं रस की प्रतीति होनी चाहिए इन रूढ़ एवं सकुचित सीमाओं में कहानियों को नहीं बाधा जा सकता नाटको की भाँति कहानियों का भी प्रत्यक्षत सम्बन्ध मानव जीवन से होता है। समाज के पुरुषों एवं नारियों तथा उनके परस्पर सम्बन्धों, उनके विचारों एवं अनुभवों दृढ़ इच्छाओं एवं उद्देश्यों, जिनसे वे जीवन में निर्देशित एवं गतिशील होते हैं, उनकी पीड़ाओं, सुखों, सघर्षों असफलताओं एवं प्राप्त उपलब्धियों से होता है। दूसरे शब्दों में कहा जा सकता है कि मानव जीवन की विभिन्न सवेदनशील परिस्थितियाँ ही कहानियाँ हैं और यथार्थ परिवेश को लेकर लिखी जाने वाली कहानियाँ ही मानव जीवन की विभिन्न सवेदनशील परिस्थितियाँ हैं। कहानीकार मानव जीवन के बहु-विधिय पक्षों का एक दो विभिन्न शैलियों के माध्यम से अपनी कहानियों में चित्रण करता है। ऐसी परिस्थितियों में उसके लिए यह कठिन ही नहीं असम्भव भी है कि वह इन विविध जीवन पक्षों की अवहेलना करे या जीवन सत्य की गतिशीलता के

1. "I think it is safe to say that unless a story makes this subtle comment on human nature, on the permanent relationship between people. Their variety, their expeditiousness, it is not a story in modern sense."



प्रति कोई निर्देशन न दे या उन अनुभवों को कहानियों के माध्यम से न उपस्थित करे, जो उसने स्वयं प्रत्यक्षतः यह जीवन जीकर प्राप्त किया है।

वर्ग-वैषम्य, साधारण मानव-जीवन की कुण्ठाएँ एवं अतृप्त वासनाएँ तथा आर्थिक विषमताएँ, मध्यवर्ग का शोषण, पूँजीवादीकी असमानताएँ आदि ऐसी ज्वलन्त सामाजिक समस्याएँ हैं, जिनसे कहानीकार का प्रभावित होना स्वाभाविक है और इनके कड़वे मीठे अनुभवों से वह अपने कुछ निष्कर्ष निकालता है और विचार एवं उद्देश्य का स्वरूप निर्मित करता है, जिसे हम कहानीकार के जीवन दर्शन की सज्ञा दे सकते हैं। किन्तु यहाँ एक विशेष बात का ध्यान रखना चाहिए। कहानी प्रचार एवं सिद्धान्त प्रति-पादन के सुलभ साधन होने के कारण सिद्धान्त प्रतिपादको एवं मत प्रचारको द्वारा अपना ली जाती है। वे इसे समाज की कुरीतियों की आलोचना, यथार्थता से परिपूर्ण चित्रों एवं कथानकों के माध्यम से सामाजिक समाज पर प्रहार करने के लिए असीमित साधन के रूप में ही करते हैं। हालांकि कहा गया है कि यह सत्य के निकट हैं कि कला का सृजन प्रचार के अभाव में नहीं हो सकता, परन्तु असीमित साधन के परिप्रेक्ष्य में भ्रांतिपूर्ण भावना के अभाव के शिकार होकर कहानी को जब राजनीतिक धारणाओं एवं विशेष मतवादों के प्रचार एवं प्रसार का साधन बना लिया जाता है, तो साहित्य की सहजता समाप्त हो जाती है। राजनीति साहित्य में उस बाधयता के समान होती है, जो साहित्य की सीमाओं को कठोरता से आश्रय कर देती है और छह माह से भी अल्प काल में वे पतन के गर्त में डूब जाते हैं। विचार एवं उद्देश्यों तथा जीवन दर्शन का यह अभिप्राय नहीं है कि उन्हें कहानियों में, इस प्रकार प्रस्तुत किया जाए कि वे पूर्णतया बोझिल प्रतीत हो और उनकी सहजता तथा प्रवाहमयता समाप्त हो जाए। कहानियों में जीवन दर्शन इस प्रकार प्रस्तुत होना चाहिए कि कहानी समाप्त करने के पश्चात् पाठक स्वयं ही यह निष्कर्ष निकाले कि वस्तुतः कहानीकार इतने सारे शिल्प कौशल से कहना क्या चाहता था और लेखक के विचार एवं उद्देश्य क्या हैं? वास्तव में यह बड़ी कलात्मक ऊँचाई की बात है। प्रश्न उठता है कि क्या कहानियों की रचना बिना किसी दर्शन के नहीं हो सकती? उनमें क्या किसी विचार एवं उद्देश्य का होना अनिवार्य है? इसका उत्तर भी प्रश्न उठाने वाले स्वयं ही दे सकते हैं। वे कह सकते हैं, आज ऐसी कहानियाँ अनगिनत सख्या में लिखी जा रही हैं और लिखी जा चुकी हैं, जिनमें कहानीकार का न कोई जीवन दर्शन है, न कोई विचार या उद्देश्य ही होता है, फिर भी वे 'कहानियाँ' ही हैं, उन्हें पढ़ने में बड़ा 'आनन्द' प्राप्त होता है।

ऐसा प्रश्न करने वाले और उनका उत्तर देने वाले दोनों पर ही ऐसी स्थिति में कम से-कम मुझे तरस आएगा। यहाँ यह तथ्य उल्लेखनीय है कि संसार में प्रत्येक व्यक्ति का अपना जीवन दर्शन होता है। यहाँ तक कि एक रिकशा चालक और भिखारी

भी जीवन के सम्बन्ध में कुछ-न-कुछ सोचते हैं और उनके सोचने की निश्चय ही कुछ उपलब्धियाँ होती हैं। उनकी ये उपलब्धियाँ ही उनका जीवन दर्शन है। यह दूसरी बात है कि उनमें इतनी बौद्धिक प्रतिभा और अध्ययनशीलता तथा ज्ञान-पिपासा को प्यास शांत करने की तीव्रता नहीं होती कि वे अपने जीवन दर्शन को पुष्ट करने एवं उच्च स्तर पर ले जाने का प्रयत्न करें, पर इतना तो स्पष्ट ही है कि प्रत्येक व्यक्ति में कुछ-न-कुछ जीवन दर्शन होता है। जब मानव जीवन में विचार एवं उद्देश्य का इतना उल्लेखनीय स्थान होता है, तो फिर कहानियों में उसे कैसे बहिष्कृत किया जा सकता है और उस अवस्था में कहानियों को मानव जीवन की यथार्थ अभिव्यक्ति के रूप में ऐसे स्वीकारा जा सकता है। यह विषय ही सारहीन है, अतः इसे यही छोड़ें। महान कहानीकार सदैव ही जीवन की समस्याओं के सम्बन्ध में मनन-चिंतन करते-रहते हैं और उनसे अपने निष्कर्ष निकालते रहते हैं। वे जीवन को निकट पर्यवेक्षण होते हैं और उनकी चेतना में इस जीवन से सम्बन्धित जीवन-दर्शन निमित्त होता रहता है। वह देखता है कि मानव-जीवन में कितनी विशेषताएँ हैं। लोग पूँजीवादी शोषण के नीचे दबते जा रहे हैं। पारिवारिक व्यवस्था टूटती जा रही है। लोगों का नैतिक पतन होता जा रहा है। इसी वातावरण में कहानीकार का जीवन दर्शन निमित्त होता एवं निखरता-सवरता रहता है, जिन्हें वह अपनी कहानियों के माध्यम से पाठकों तक पहुँचाता है। कहानियों में जीवन दर्शन का कितना महत्व होता है, इसका परिचय हम केवल इसी से लगा सकते हैं कि किसी श्रेष्ठ कहानी को पढ़ते ही शीघ्र ही हम उसमें व्याप्त जीवन दर्शन में खो जाते हैं और जीवन के सम्बन्ध में सोचने लगते हैं। धर्मवीर भारती की 'गुल की बन्नी', मोहन राकेश की 'आखिरी सामान', कमलेश्वर की 'दिल्ली में एक मौत', नरेश मेहता की 'वह मर्द थी', राजेन्द्र यादव की 'पास फेल', अमरकांत की 'हत्यारे', भीष्म साहनी की 'चीफ की दावत', मार्कण्डेय की 'हँसा जाई अकेला', फणीश्वरनाथ रेणु की 'टेबुल', रमेश बक्षी की 'एक आत्महत्या', उषा प्रियंवदा की 'खुले हुए दरवाजे', मन्नू भण्डारी की 'आकाश के आईने में', कृष्णा सोबती की 'सिक्का बदल गया', अनन्त की 'दूध और मक्खियाँ', रवीन्द्र कालिया की 'बड़े शहर का आदमी', ज्ञानरजन की 'फेंस के इधर और उधर', रामनारायण शुक्ल की 'भावुक' ममता अग्रवाल की 'छुटकारा', अनीता ओलक की 'यादों के चरागाह', धर्मेन्द्रगुप्त की 'नए-पुराने जूतों का साथी', जगदीश चतुर्वेदी की 'मुर्दा और तो की भील' आदि कहानियों में आज की असामान्य परिस्थितियों, सामाजिक विषमताओं, स्थिति की विकृतियों एवं तथाकथित आधुनिक जीवन सन्दर्भों में वाछनीय-अवाछनीय तत्वों और उन कहानीकारों की प्रतिबद्धता प्राप्त होती है। ओमप्रकाश निर्मल, ओम प्रभाकर, राजेन्द्र जगोत्ता, विनीता पल्लवी, सुधा अरोड़ा, अमरेन्द्र अमर, श्रीराम वर्मा, राजकमलचौधरी शैलेश मटियानी, हरिशंकर परसाई, अवध नारायण मुद्गल, प्रेम कपूर आदि दूसरे न जाने कितने कहानीकार हैं, जो किसी-न-किसी भावना, विचार एवं उद्देश्य से प्रेरित

होकर ही कहानियाँ लिख रहे हैं। यह बात उनकी लिखी हुई किसी भी कहानी से प्रमाणित की जा सकती है। जीवन दर्शन की कलात्मक अभिव्यक्ति में इसे ही स्वीकारता हूँ।

इस चर्चा-परिचर्चा का उद्देश्य यह सिद्ध करना या रूढ़ विश्वास प्रकट करना नहीं है कि मात्र-जीवन-दर्शन की अभिव्यक्ति के लिए ही कहानियों की रचना हो और उसे कथानक एवं चरित्रों से भी अधिक महत्व प्रदान किया जाए। वास्तव में यह निष्कर्ष निकालना असंगत ही नहीं, हास्यास्पद भी होगा। जीवन दर्शन का होना अनिवार्य तो है, पर उसके प्रस्तुतीकरण में विशेष सावधानी की आवश्यकता होती है। हम स्टेज पर कठपुतलियों का खेल देखते हैं, किन्तु उनकी डोरे जिनके हाथों रहती है, उन्हें नहीं देख पाते। यह जानते हुए कि इनके सूत्र संचालन का भार पर्दे के पीछे से एक या दो व्यक्तियों के कौशल से हो रहा है, हम उन्हें प्रायः भूल जाते हैं और आनन्द तरंगों में बहते हुए खेल देखते रहते हैं। इससे हमारी आनन्द उपलब्धि में कोई कमी नहीं आती। उसी प्रकार कहानियों से कथानक और पात्रों के व्यक्तित्व के कहानीकार का जीवन दर्शन छिपा होना चाहिए। कहानी भाषण देने की चीज नहीं है। प्रेमचन्द यशपाल या अमृतराय की कुछ कहानियों में सिद्धान्तों की प्रतिष्ठापना या नैतिकता तथा आदर्शों पर इस ढंग से लैचरबाजी की गई है कि वे किसी राजनीति पार्टी के वार्षिक अधिवेशन का विवरण समझ ली जाए, तो कोई विस्मय नहीं होना चाहिए। यह प्रवृत्ति कहानी शिल्प पर बहुत बड़ा धब्बा बन जाती है, इससे कहानीकारों को बचना चाहिए। विश्व के सभी भागों में इस तरह की कहानियाँ लिखी जाती हैं। इन सभी कहानियों में अपने अधिकारों का दुरुपयोग करते हुए कहानीकार शिल्प को ठोकर मारकर उस अनियंत्रित घोड़े पर सवार आगे बढ़ता है, जिसकी लगाम उसके भी हाथों में नहीं रहती, बल्कि उस पार्टी या मत के हाथों में रहती है, जिसके हाथों स्वयं कठपुतलियों की भाँति बेबस रहता है। वह पार्टी या मत कहानीकार से अपनी वाँछित बातें करा लेता है। वस्तुतः यह कहानीकार का जीवन दर्शन नहीं, वरन् उस पार्टी या मत का जीवन दर्शन होता है। आश्चर्य तो तब होता है, जब यशपाल जैसे कहानीकार भी इससे बच नहीं पाए हैं, जिन्हें मैं मानता हूँ कि यदि वे पार्टी की सकीर्ण दमघोट गलियों से बाहर निकालकर अपने साहित्य को सास खुली वायु में लने में, तो निश्चित रूप से सिद्धान्तवादिता के तपेदिक में जीर्ण-शीर्ण हो रहे उनके साहित्य का स्वास्थ्य सुधरेगा, जिन्हें वह नियति किसी और ने नहीं, स्वयं यशपाल ने ही प्रदान की है। हालाँकि यशपाल की स्वस्थ सामाजिक दृष्टि, यथार्थ को पहचानने की उनकी अपूर्व क्षमता तथा अपूर्व प्रतिभा को देखकर उनके साहित्य के 'अस्वास्थ्य' से बहुत क्षोभ होता है।

कहानियों में जीवन-दर्शन के कई आयाम होते हैं। कहानीकार के विचार एवं उद्देश्य के स्वरूप तथा उसके मूल्यांकन की दो सीमाएँ हैं—उसकी सत्यता एवं सार्थकता तथा नैतिकता पर आगे बढ़ने के पूर्व हमें सत्यता एवं नैतिकता के सम्बन्ध में कुछ भ्रात धारणाओं पर विचार कर लेना चाहिए कहानियों में जिस सत्यता की माँग की जाती है, उसकी वैज्ञानिक सत्य से कोई समानता नहीं है। दोनों परस्पर भिन्न हैं। प्लेटो ने यह भ्रम उत्पन्न कर एक भीषण गलती की थी कि सभी कल्पना-वादी साहित्य असत्यता से परिपूर्ण है, क्योंकि अस्तित्व से सम्बन्धित वे सत्य तत्वों का प्रतिपादन नहीं करते। हमें ऐसे अनेक व्यक्ति मिलते हैं। जो अब भी कहानी और असत्य में कोई अन्तर स्वीकारने को प्रस्तुत नहीं हैं। हालाँकि आज की कोई कहानी वे पढ़े, तो उन्हें सहज ही पता चल जायेगा कि मानव जीवन और कहानियों के जीवन में कोई अन्तर है या साम्य। अरस्तू ने प्लेटो की धारणा की भ्रातियों का उचित पर्दा-फाश किया और कहा कि कल्पना प्रस्तुत सभी प्रदान रचनाओं में एक 'कथानक' सत्य होता है, जो अधिक गहन और व्यापक है, जितना हम एक इतिहासकार के कार्यों से आशा करते हैं। इतिहासकार इसी सत्य का आकलन करेगा, जो बाह्य रूप से उसे प्राप्त है। राष्ट्रपति डा० सर्वपल्ली राधाकृष्णन् और प्रधान मन्त्री श्री लालबहादुर शास्त्री के कहे गए शब्दों को इतिहास में प्रस्तुत करने का उसे अधिकार है, पर उनकी अन्तरात्मा की भावनाओं से प्रस्तुतीकरण की प्रतिभा उसमें नहीं है, पर कहानीकार का कदम इससे आगे होता है। जिसे अरस्तू ने आदर्शपूर्ण सम्भावनाएँ कहा है। इस प्रकार सत्य के दो रूप होते हैं—एक तो यह कि सत्यता क्या है? दूसरे सत्यता क्या होनी चाहिए? अरस्तू ने ज्ञान पूर्ण साहित्य और शक्तिपूर्ण साहित्य में अन्तर को भी स्पष्ट किया है। ज्ञानपूर्ण साहित्य तो वह है, जिसमें हूबहू सत्य का आकलन होता है और वह विज्ञान के निकट रहता है। इसका रूप हमारी जीव विज्ञान 'रसायन-शास्त्र' या भौतिक विज्ञान की पाठ्य पुस्तकों में प्राप्त होता है, पर शक्ति-पूर्ण साहित्य में सत्य उन महान एवं अनिवार्य इच्छाओं, सवेगों व सिद्धांतों, जिनसे पुरुषों एवं नारियों को जीवन निर्देशित एवं परिचालित होता है, कृतज्ञ होता है। शताब्दिया व्यतीत हो जाती हैं, यह सत्य कभी प्राचीन नहीं पड़ता। इस सत्य का रूप भिन्न होता है और शाश्वत होता है। अब बात रह जाती है नैतिकता की। जबकि नैतिकता का अत्यन्त पतन हो गया है और सभी देशों से सभ्यता एवं संस्कृति खंडित होकर मर्यादाएँ बिखर रही हैं, वासना का प्रचंड उद्दाम तीव्रता से वृद्धि प्राप्त कर रहा है और लोगों की

1. "The artist's work is real in so far as it is always ideal, in that it is never actual" —गेटे

२. हेबलाक ऐलिस : द साइकोलॉजी ऑफ़ सेक्स, (१९६१), लन्दन, पृ० ३६८।

मनोवृत्तियो कुठित होकर नारी के रूप सौन्दर्य, उसके नेत्र प्रदीप्त ओठो, भृकुटियो, केशो तथा हाव-भाव पर अधिक सीमित होते जा रहे हैं, तो प्रश्न उठता है कि नैतिकता है क्या ? एक के लिए जो नैतिक है, दूसरे के लिए अनैतिक हो सकता है। एक व्यक्ति का अपने एकमात्र पुत्र की उपेक्षा करके अपनी सारी सम्पत्ति समाज के किसी कल्याणकारी कार्य में दान के दिए जाने का समाज तो स्वागत करेगा तथा उसे पुण्यात्मा के साथ नैतिकता का उचित मूल्यांकन करने वाला व्यक्ति समझेगा, पर उसके पुत्र की दृष्टि में यह बहुत बड़ा नैतिक अपराध होगा।

वास्तव में धर्म के अनुमोदन से समाज की प्रचलित परम्पराएँ ही नैतिकता से नियमों का रूप धारण कर लेती हैं और जब हम नैतिकता की बात करते हैं, तो यह निर्विवाद है कि वह वासनात्मक नैतिकता से सम्बन्धित है।<sup>१</sup> वासनात्मक नैतिकता स्वाभाविक मानवीय भावों को महत्व नहीं देती।<sup>२</sup> कहानीकारों का जीवन-दर्शन सत्यता एवं नैतिकता की सीमाओं के बीच ही निर्मित होता है। मानव जीवन न मात्र अच्छाईयों से पूर्ण है न कुरूपताओं से ही। वह दोनों का समन्वय है। यही सत् और असत् है। कहानीकार के जीवन दर्शन में इस सत् और असत् का समन्वय होता है और अपने जीवन दर्शन के माध्यम से वह पाठकों को परिचित कराकर उन्हें जीवन में निर्देशित करने एवं उनके मार्ग को प्रशस्त करने का प्रयत्न करता है। आज का कहानीकार की प्रतिबद्धता उसके चारों तरफ के यथार्थ परिवेश में ही निर्मित होती है। आज के कहानीकार की प्रयुक्ति जीवन के सर्वथा नए सन्दर्भों के संवेषण की ओर है — 'यद्यपि सर्वत्र उस जीवन के नहीं जो कि अपनी समग्रता से हमारे चारों ओर दिया जा रहा है। जिसके बाहरी रूप में दिन-प्रतिदिन अधिक सकुलता आ रही है, जो बदल रहा है और जिसकी गति के भाग के रूप में हम अपने चारों अवस्था और अविश्वास भी देखते हैं। परन्तु फिर भी जिसमें केवल अवस्था और अविश्वास ही नहीं है क्योंकि आंतरिक रूप में आज भी वह अपने घरातल से हटा नहीं है। हिंदी की नई कहानी के

1. When we speak of morality, we are understood, nine hundred and ninety nine times out of a thousand to refer...to sexual morality."

—आर० त्रिफाल्ट : मदर्स, तीसरी पोथी, (१९२८), पृ० २५२

- 2 "Our sexual morality has disregarded natural human emotions and is incapable of understanding these who declare that to retain unduly traditional that are apposed to the vital needs of human society is not a morality but an immorality"

—हैबलाक ऐलिस : स्टडीज इन द साइकोलॉजी ऑफ़ सेक्स, छठी पोथी, (१९३८), लन्दन, पृ० ३७३

अधिकांश प्रयोगों में जिस जीवन का चित्रण हुआ है। वह इस उफनती और शोर करती हुई धारा से हटा हुआ जीवन है। उन अकेले किनारों का जीवन, जहाँ अभी तक सामन्ती सत्कारों की छायाएँ मँडराती हैं। इस जीवन की स्थिरता, शांति और उज्ज्वलता की बात करते हुए उस दायरे से बाहर न निकलकर कुछ लोगों ने अपने प्रयोग क्षेत्र को बहुत सीमित कर लिया है। निःसंदेह पिछले कुछ वर्षों में हिंदी के कई एक नए कहानीकारों की निश्चित सामर्थ्य सामने आई है, उनसे कई-कई समर्थ रचनाओं की आशा की जा सकती है। परन्तु इधर कुछ ऐसा भी प्रतीत होने लगा है कि उन कहानीकारों ने अपने पैटर्न और सदर्थ निश्चित कर लिए हैं, वे अपने अब तक के प्रयोगों को ही अपना आदर्श मानकर चलने लगे हैं। परन्तु कहानीकार अपनी जगह पर नहीं रुकता। जीवन का वस्तु-क्षेत्र वही है, मनुष्य की मूल प्रकृति वही है, परन्तु जीवन के सदर्थ हर नए दिन के साथ बदल रहे हैं। बात नई जगह जाकर नई तरह के व्यक्ति की कहानी लिखने की नहीं, इसी जगह रह कर उसी इन्सान के उन्हीं अंत-द्वंद्वों को जीवन को नए सदर्थ में देखने की है। जीवन के मूल्य जब बदलते हैं, तो सब जगह एक ही तरह से नहीं बदलते। हर देश और जाति के सत्कार बदलते हुए मूल्यों को अपनी ही तरह से ग्रहण करते हैं। जिससे परिवर्तन का भी हर जगह अपना एक अलग रंग हो जाता है। आज हमारे चारों ओर जीवन तेजी से बदल रहा है, इसका अर्थ यह है कि हम बदल रहे हैं। यदि हम अपने इस बदलते हुये 'सेल्फ' को पहचानने का प्रयत्न नहीं करते। अपने इस 'सेल्फ' की ही कहानी नहीं कहते, तो इसका अर्थ यह है कि या तो हम किन्हीं अन्तर्मुख ग्रन्थियों में उलझे हैं या जीवन की चुनौती को ठीक से स्वीकार करने से कतराते हैं। बहुत से लोग जब भारतीय जीवन की बात करते हैं तो प्रायः इस अर्थ में कि रूढ़ियों के दायरे में उलझा और अधिक्षा के अन्धेरे आवर्त में पड़ा हुआ जीवन ही भारतीय जीवन है। परोक्ष रूप से भारतीय सस्कृति का सम्बन्ध भी ऐसे ही जीवन के साथ जोड़ दिया जाता है। ऐसी दृष्टि रखने का अर्थ तो यह है कि भारतीय जीवन और भारतीय सस्कृति सामन्ती रूढ़ियों का ही नाम है और आज जीवन उत्तरोत्तर भारतीयता और सस्कृति से दूर होता जा रहा है। हमारा जीवन आज एक बड़े संक्रांतिकाल में से गुजर रहा है। जिन्दगी की नब्ज इतनी तेज है कि उसे हर जगह और हर पल महसूस किया जा सकता है। हम आज बड़ी-बड़ी वेधशालाओं में बैठे ऊँचे-ऊँचे सपने देख रहे हैं और स्कूलों, दफ्तरों और कारखानों में अपने अधिकारों के लिए लड़ते हुये शहीद भी हो रहे हैं। आज के जीवन में घुटन भी है और उस घुटने के साथ संघर्ष भी है। जीवन की हताशा का अन्त कुएं या बावली में जाकर ही नहीं होता, सामाजिक स्तर पर उससे लड़ने का प्रयत्न भी किया जाता है। जीवन का यह विराट क्या भारतीय नहीं है? बात जीवन के इन्हीं सन्दर्भों की कहानी के अन्तर्गत व्यक्त करने की है। इकाई का जीवन ही नहीं

होता, एक समाज और एक समय के जीवन की प्रतिध्वनि भी उसमें सुनी जा सकती है। एक साधारण घटना साधारण घटना ही नहीं होती, जीवन के व्यापक क्षितिज में काम करती हुई शक्तियों की एक अभिव्यक्ति भी होती है। जो कुछ सामने आता है, उससे उतने का ही पता नहीं चलता, ऐसे बहुत कुछ का भी पता चलता है जिसे हम प्रत्यक्ष रूप से देख नहीं पाते। व्यक्तियों, घटनाओं और परिस्थितियों को उस व्यापक सन्दर्भ में देख और पहचानकर ही उनका सही चित्रण किया जा सकता है। कहानी आखिर जीवन के द्वन्द्वों और अन्तर्द्वन्द्वों को तो चित्रित करती है। कहानीकार की दृष्टि इन द्वन्द्वों और अन्तर्द्वन्द्वों को पहचान कर साधारण से साधारण घटना के माध्यम से उनका संकेत दे सकती हैं। वस्तु और संकेत के अन्तर को इसीसे समझा जा सकता है। वस्तु की साधारणता कहानी की साधारणता नहीं होती और इसी तरह वस्तु की अस्वस्थता कहानी की अस्वस्थता नहीं होती। कहानी अस्वस्थ तब होगी जब उसका संकेत अस्वस्थ हो—उसमें कही गई लेखक की बात एक अस्वस्थ दिशा की ओर संकेत करती हो। ऐसी भी कहानियाँ लिखी जाती हैं, जिनमें वस्तु चरित्र, भाषा और शिल्प, सभी कुछ सुन्दर होता है—केवल उनके संकेत में एक अस्वस्थता रहती है। वे व्यक्ति की कुण्ठा को 'कास्मेटिक स्टोर्स' के सभी उपादानों से सजाकर या उन्मुक्त प्राकृतिक सौन्दर्य की पृष्ठभूमि के आगे रखकर इस तरह प्रस्तुत करती हैं कि उससे वह कुण्ठा ही सुन्दर प्रतीत होती है। •

अभी पिछले वर्ष ही दिल्ली में कुछ सहयोगी पर अपने को 'गजटेड' कहानीकार समझने वाले एक मित्र से बात हो रही थी। उन्हीं दिनों सार्व की पुस्तक (Words) आई थी और मैं उन्हीं के घर में ठहरा हुआ उसे पढ़ रहा था। एक दो दिन तो वे कुछ नहीं बोले, पर जब उनसे नहीं रह गया, तो तीसरे दिन बोले, 'यार तुम समय बहुत बर्बाद करते हो। इस तरह तो दिल्ली में रहकर फ्री-लान्सिंग हो चुकी। घड़ी सामने रखो और आफिस के ढग से काम करो। मुझे उनकी बात पर जरा भी विस्मय नहीं हुआ और न इस शिकायत पर कि मैं इतनी कम कहानियाँ क्यों लिखता हूँ, साल में पाँच छह (उनकी साल में बीस कहानियाँ प्रकाशित होती हैं!) और क्यों एक ही विचार को महीनो में दिमाग में रखे रहता हूँ। खैर अब बहुत अधिक व्यक्तिगत हो जाएगा, अस्तु। वास्तव में स्पष्ट यह करना चाहता हूँ कि ऐसे 'जीनियस' कहानीकारों की हिन्दी या भारतीय भाषाओं या विश्व के सभी साहित्यिक अंचलों में कमी नहीं है, लिखना जिनके लिए पेशा है और जिन्हें घड़ी देखकर पन्द्रह सोलह घण्टे लिखना जरूरी है। उनके इस कार्यक्रम में कुछ घण्टे उपन्यास, कुछ घण्टे कहानियाँ, कुछ घण्टे आलोचना और शेष समय फिल्मी जगत् फ्रीडा जगत, 'बाल जगत, विज्ञान जगत, महिला ससार और कामशास्त्र (गरज यह कि मार्केट में जिसकी मांग हो) लिखना शामिल रहता है। वस्तुतः जीने की

उनके लिए यह एक अनिवार्य शर्त होगी क्योंकि साहित्य उनके लिए साधना या व्यक्तित्व विकास का माध्यम नहीं, धन कमाने का एक पेशा होता है। एकबार लिख चुकने के बाद उन्हें याद भी नहीं रहता कि उन्होंने क्या लिखा था और वे 'नेक्स्ट आइटम' पर बढ जाते हैं। और दूसरे दिन मैगजीन से चेक आने पर शहीदाना अदाज में टी-हॉऊस या स्टैंडर्ड या रीजेन्ट, या मोनालिसा, या क्लैगुना या एल्प्स में बैठे कहानी आन्दोलनों का स्टेटमेण्ट तैयार कर रहे होते हैं। ऐसे लोगों की कहानियों में जब जीवन दर्शन या विचार उद्देश्य अन्वेषित करने का प्रयत्न दूसरे तीसरे दर्जे की व्यवसायिक पत्रिकाओं में कुछ 'अध्यवसायी' और 'प्रबुद्ध' 'ज्ञानीजनों' द्वारा की जाती है, तो उनकी प्रयत्नशीलता पर हसी नहीं तरस आता है।

मैंने इस बात को पीछे भी कहा है, यहाँ जीवन दर्शन के सन्दर्भ में उसे दुबारा स्पष्ट करने की आवश्यकता है और वह कहानीकार के मानवतावादी दृष्टिकोण का जो लेखक के जीवन दर्शन में ही अन्तर्निहित रहता है। कहानी में चित्रण का मूलाधार मानवतावादी होना ही अधिक कल्याणकारी होता है। इस कल्याणकारी का अर्थ रामराज्य और सुख सम्पन्नता से जोड़कर भ्रान्तिया नहीं उत्पन्न होनी चाहिए। वस्तुतः सर्वभौमिक मानवतावाद की कहानियों में आधार प्रदान कर हम उसकी सर्वजनीनता में ही वृद्धि नहीं करते, समूचे विश्व को एक इकाई मानकर मानव की समग्रता का निर्माण भी करते हैं। मनुष्य की सम्पूर्णता ही उसका वास्तविक प्रतिमान हो सकता है। प्रत्येक मनुष्य में पाशविकता के साथ दिव्यता भी है। इन दोनों के मध्य में कुछ न कुछ ऐसा अवश्य है, जो मानवीय है, जिसे नैतिकता, शीलता, सस्कृति, दिव्यता, कला एवं सौन्दर्यबोध से सम्बन्धित करके देखा जा सकता है। इस मानवीयता का यथार्थ चित्रण ही वस्तुतः है। मानवतावाद वास्तव में स्थिर न होकर निरन्तर परिवर्तनशील रहता है। वर्तमान मनुष्य को विकास की एक कड़ी स्वीकार कर भावी मनुष्य को विकास की अगली कड़ी के रूप में स्वीकारा जा सकता है। अरविन्द ने भी स्वीकारा है कि विकास की स्वाभाविक परम्परा में जैसे पशुता से मनुष्यता की स्थिति आई है, ठीक उसी प्रकार हम इस स्थिति से भी आगे जाएँगे। वस्तुतः हमें यह स्वीकार लेना चाहिए कि वर्ग-विभाजन के कारण अभी तक मनुष्यता के पूर्ण गुणों का सर्वांगीण विकास अभी तक नहीं हो पाया है और अगर हुआ भी है, तो एकांगी और अपूर्ण है। वर्गहीन समाज में ही मनुष्य के आन्तरिक गुणों का पूर्ण विकास सम्भव हो सकता है। मनुष्य के समस्त आन्तरिक विकास का केन्द्र सामाजिकता ही स्वीकारी जा सकती है और जब कहानियाँ इसी सामाजिकता का चित्रण करती हैं, तो बात आवश्यक हो जाती है कि प्रत्येक कहानीकार मानवतावादी दृष्टिकोण के प्रति आस्थावान होकर मानवीय गुणों को पहचाने और चित्रित करे। इसे तथा कथित आदर्शवाद से



सम्बन्धित करके देखना दुराग्रह मात्र होगा ।

सम्प्रति आधुनिकता की बड़ी चर्चा की जाती है । इस सम्बन्ध में पीछे मैंने कहा था कि आज के कुछ कहानीकार, जो विदेश हो आए हैं, वहाँ के पाकों, सड़को, टोंवरो, शराबी और नामों का चित्रण भारतीय वातावरण में करने को आधुनिकता समझते हैं । उन्हीं की देखा-देखी कुछ दूसरे कहानीकारों ने प्रायः कल्पना से (वह भोड़ी और अविश्वसनीय ही क्यों न हो ! ) विदेशी वातावरण और संस्कृति के चित्रण को आधुनिकता स्वीकार लिया है । वस्तुतः सत्यता मात्र इतनी नहीं है । आज का कहानीकार आधुनिकता के प्रति आग्रहशील अवश्य है, पर यह आधुनिकता स्थायी नहीं है । समय की परिवर्तनशीलता के साथ आधुनिकता के अर्थ भी बदल जाते हैं, एक समय की आधुनिकता दूसरे समय की ऐतिहासिकता बन जाती है । कहा जा सकता है कि परिवर्तित भाव बोध नवीन वातावरण में जीवन सम्बन्धी यथार्थताओं के मध्य में अपना सामंजस्य न कर पाने एवं विशाल ऐतिहासिक घटना चक्र से साम्य स्थापित न कर पाने के कारण मानसिक कुण्ठाएँ, वैज्ञानिक मानवतावाद के प्रति गहन आस्था और परम्पराजनित प्रतिमानों, मान्यताओं एवं नैतिकता में आस्थाहीनता, सूक्ष्मता और अमूर्तता, एमानियत एवं गहनशीलता के स्थान पर आडम्बरहीनता एवं बौद्धिकता, अक्षितिज विचारों के बदले गहनता, पूर्वग्रहों, से मुक्त पूर्व निश्चित गति का अभाव, नए माध्यात्मिक (न्यू कांस्मोलॉजी) और नई 'ह्यूमन एंजीनियरिंग' की खोज, वास्तविक जीवन के किसी लघु तथा सीधे-सादे बिन्दु पर आधारित व्यापक प्रसार, दैनिक स्थूल जीवन के लिए विषय वस्तु पर ध्यान देने के स्थान पर अभिव्यक्ति की प्रमुखता, फलतः पुरानी भाषा की असंगतता और नई भाषा, नई शब्दावली और रूप ही आज की हिन्दी कहानियों की वास्तविक आधुनिकता है । इसे चित्रित करने में स्थानीय रंग विघटित न होने पाए और प्रगतिशीलता कुण्ठित न होने पाए, इसका ध्यान रखना, मेरे विचार से प्रत्येक कहानीकार के लिए आधुनिक काल में अत्यन्त अनिवार्य है ।

आधुनिकता को विभिन्न आयामों में परिलक्षित किया जा सकता है । एक आलोचक ने ठीक ही लिखा है कि आजकल आधुनिकता का अर्थ पश्चिम की नवीन जीवन दृष्टियों, विचारधाराओं और रचना शैलियों से लिया जाता है । परन्तु पश्चिम में किसी एक ही जीवन दृष्टि या रचना शैली का प्रचलन नहीं है । अस्तित्ववाद से लेकर क्रान्तिकारी मानववाद (Radical Humanism) तक में विचारधाराएँ प्रसारित हैं । जहाँ अस्तित्ववाद वैयक्तिक आत्मरक्षा के पक्ष को प्रधानता देता है, वहाँ सघर्षशील मानववाद सामाजिक विकास की समग्रता को अपना लक्ष्य घोषित करता है । यह दृष्टिभेद इतना सुस्पष्ट है कि इनमें से किसी एक को दूसरे के समीप लाकर नहीं रखा जा सकता और इन दो अतिवादी विचारणाओं के मध्य यूरोप में

ऐसी अनेक विचारभूमियाँ हैं, जिनमें समता की अपेक्षा भिन्नता के तत्व कहीं अधिक हैं। सोरोकिन ने वर्तमान यूरोप की विभिन्न दार्शनिक चिन्ताओं को (Social philosophies of An Age of crisis) नामक अपनी पुस्तक में काफी स्पष्टता के साथ रखा है। इस एक पुस्तक को देखने पर यह ज्ञात होता है कि आज की यूरोपीय चिन्तना किसी एक दिशा में गतिमान नहीं है, वरन् उसकी अनेक दिशाएँ और अनेक दार्शनिक आधार हैं। जब यूरोप और अमरीका में अनेक विचार दृष्टियाँ गतिशील हैं तो उन सबको आधुनिक कहना होगा। हम केवल पूँजीवादी देशों की आधुनिकता को आधुनिकता नहीं कह सकते। हिन्दी के जो कवि और लेखक अस्तित्ववादी आधुनिकता का हो राग अलापते हैं, उनसे मेरा मतभेद है। यह सही है कि यूरोप के कतिपय लेखक अस्तित्ववादी विचारण से प्रभावित होकर कुछ मर्मपूर्ण कृतियाँ भी प्रस्तुत कर चुके हैं और कर रहे हैं, परन्तु यह समझना भ्रम होगा कि उन श्रेष्ठ रचनाओं को आदर्श मानकर हम अपने देश में या हिन्दी साहित्य में उसी श्रेणी की रचनाएँ प्रस्तुत कर सकेंगे। नए नामों का आकर्षण हमें तब तक विमोहित करता रहेगा, जब तक हम में अपने देशकाल के अनुरूप साहित्य सृष्टि करने की मौलिक प्रेरणा और क्षमता जाग्रत नहीं होती। यही पर आधुनिकता बनाम भारतीयता का प्रश्न वास्तविक रूप में उत्पन्न होता है। वर्तमान भारतीय परिवेश में राजनीतिक भूमिका पर कुछ स्पष्ट विचार भेद दिखायी देते हैं। वास्तव में वर्तमान भारतीय विचारणा और चिन्तन का और भी गम्भीर विवेचन तथा विश्लेषण आवश्यक है। इस विवेचना या विश्लेषण में हमें अपने देश की राजनीतिक गतिविधि का ही नहीं, सम्पूर्ण जीवन की गतिविधि आकलन करना होगा। जिस प्रकार सोरोकिन ने यूरोप के दर्शनो का सुस्पष्ट रेखाचित्र दिया है, यदि किसी भारतीय लेखक ने इस देश की विभिन्न वैचारिक गतिविधियों का वैसा ही गम्भीर आकलन किया होता, तो शायद आधुनिकता बनाम भारतीयता के प्रश्न पर विचार करने की आवश्यकता ही नहीं होती, क्योंकि तब हम समझ सकते कि अपने देश की आधुनिक विचार दृष्टियाँ क्या हैं और वही हमारे देश की आधुनिकता होती। परन्तु ऐसी कृतियों के अभाव में हम आधुनिकता का अर्थ राष्ट्रीयता सन्दर्भ में न लेकर अन्तर्राष्ट्रीय भूमियों में जाकर भटक जाते हैं। जैसा कि हम ऊपर कह चुके हैं आधुनिकता से हम अधिकतर पश्चिमी आधुनिकता का ही अर्थ लेते हैं और उसमें भी एक विशेष प्रकार की आर्थिक व्यवस्था वाले देशों को आधुनिकता का प्रतिमान मानते हैं। यहाँ हम यह स्पष्ट रूप से कहना चाहेंगे कि आधुनिकता और भारतीयता के बीच हम किसी प्रकार का मौलिक भेद नहीं देखते हम केवल इतना कहना चाहते हैं कि आधुनिकता का अर्थ केवल पूँजीवादी देशों की आधुनिकता नहीं है। इसका अर्थ यह भी नहीं कि हम साम्यवादी देशों की आधुनिकता

के अनुयायी है ? वस्तुतः हम राष्ट्रीय परिवेश में आधुनिकता की प्रतिष्ठा करना चाहते हैं, परन्तु इस कारण हमें किसी सँकीर्ण राष्ट्रीयता या पुरस्कर्ता कहना अन्याय होगा। (हम जिस आधुनिकता को भारतीय वातावरण में देखने के प्रयासी हैं, वह आधुनिकता विश्वजन्य है परन्तु उसकी जड़ें और बुनियाद हमारे राष्ट्रीय परिवेश में रहनी चाहिए।) जिस व्यक्तिवाद की विचारधारा यूरोप के लिए उपयुक्त हो सकती है, कदाचित् हमारे देश के लिए वह उतनी उपयुक्त नहीं, क्योंकि हमारे देश में समाज और व्यक्ति का वह विच्छेद घटित नहीं हुआ, जो यूरोप और अमरीका की राष्ट्रीय चिन्तना में घटित हो चुका है। भारतीयता से हमारा आशय उस स्वाभाविक विकास में है, जो हमारी राष्ट्रीय चेतना के अनुरूप हो सकता है, और है।

और जब इस राष्ट्रीयता और भारतीयता की हत्या आधुनिकता के नाम पर कुछ कहानीकारों की रचनाओं में प्राप्त होता है, तो क्षोभ भी होता है और उनकी मानसिक दासता तथा हीनता की ग्रन्थियों पर तरस भी आता है। उन्हें जहाँ अपने को भारतीय कहने में सकोच होता है, वही यहाँ की परिवर्तनशील परिस्थितियों में स्वाभाविक रूप से उभरी मूल्य मर्यादा को आत्मसात करने में भी लज्जा आती है। ऐसे कहानीकारों की रचनाओं में प्रतिक्रियावादी तत्व ही अधिक उभर कर आते हैं, क्योंकि उनके पास अपनी कोई स्वस्थ जीवन दृष्टि नहीं होती। नियमित रूप से मदिरा और (१) मिलती रहे तो वे 'कहानी' को भी लात मारकर किसी पब क्वॉटर या नेशनल म्यूजियम के पीछे लम्बे चौड़े टाँवर के नीचे बैठे हैं—उनके लिए यही जीवन होता है और यही आधुनिकता होती है। सतोष का विषय है कि नई कहानी में पिछले दशक (१९५०-६०) और आधुनिक दशक (१९६०) में दो-दो प्रतिक्रियावादियों को छोड़कर सभी दूसरे कहानीकारों ने राष्ट्रीयता और भारतीयता के सन्दर्भ में ही आधुनिकता को देखने का प्रयत्न किया है। धर्मवीर भारती की 'गली का आखिरी मकान' मोहन राकेश की 'जंगल' कमलेश्वर की 'माँस का दरिया' नरेश महता की 'अनबीता व्यतीत' राजेन्द्र यादव की 'पास-फेल' फणीश्वरनाथ रेणु की 'रसप्रिया' अमर कान्त की 'पड़ोसी' मार्कण्डेय की 'माही', भीष्मसाहनी की सफर की रात, रमेश बक्षी की 'कुछ माँ कुछ बच्चे' उषा प्रियंवदा की झूठा दर्पण 'मन्नू भण्डारी की कील और कसक श्रीमती चौहान की 'चैनल' ज्ञानरजन की 'पिता', रवीन्द्र कालिया की 'क ख ग' ममता अग्रवाल की छिटकी हुई जिन्दगी अवधनारायण मुद्गल की 'गन्धों के साये' धर्मेन्द्रगुप्त की 'नई सभ्यता का पतन' अनन्त की पाव खड़ा प्यार जगदीश चतुर्वेदी की 'क्रास योगेश गुप्त की सायो की नदी आदि दोनों दशकों की अनगिनत कहानियाँ इस तथ्य के प्रमाण में प्रस्तुत की जा सकती हैं।

यहाँ मैं राष्ट्रीयता और भारतीयता का अत्यन्त व्यापक अर्थों में प्रयोग कर

रहा हूँ, उन अर्थों में नहीं जिनमें हमारे नेता अपने कुत्सित स्वार्थ के लिए समझते हैं। वह भारतीयता या राष्ट्रीयता नहीं स्वार्थपरक एवं सकुचित कुत्सित विचारधारा है। इस सम्बन्ध में एक विचारक ने बहुत ही उचित सगति में कहा है। 'आधुनिकता का हमारी बुद्धिजीवी, आज ससार में हर जगह इस पागल उन्माद और भ्रष्ट राष्ट्रीयता से लोहा ले रहा है। ब्रिटेन में बर्ट्रेण्ड रसेल, फ्रान्स में सार्त्र, सिमोन और सेगान और रूस में 'नव उन्मेष' के लेखक। इस भ्रष्ट राष्ट्रीयता से टक्कर लेते समय कामू को कहना पड़ा है कि मैं उन थोड़े से मन्दभागी फ्रान्सीसियों में हूँ। जिन्हें अपने देश पर गर्व नहीं। गर्व इसीलिए नहीं कि उनके नाम पर मनुष्यता के खिलाफ जघन्य अपराध किए हैं। इसी बात को दूसरी तरह से सेगान, सिमोन, सार्त्र और रूसी नव उन्मेष को अन्य लेखकों ने कहा है। यह आधुनिकता एक कठिन अग्नि-परीक्षा है। यह हमें अपनी झूठी राष्ट्रीयता से सघर्ष करने को और अपने आप की परीक्षा लेने के लिए विवश करती है। यह एक दुरुह दायित्व है जो यथार्थ को (चाहे फिर वह कितना ही कुरूप और अप्रिय हो) स्वीकार करने का आग्रह करती है। आखिर यह दुरुह दायित्व, यह आधुनिक भावबोध हमारे शास्त्रीय भाव बोध कैसे भिन्न है? और भिन्न है तो किसलिए हैं? यह भिन्न है, यह एक हकीकत है। और यह भिन्नता इसकी सबसे बड़ी शक्ति। यह भिन्नता इस प्रकार है कि 'शास्त्रीय भावबोध का आधार नैतिक समस्याएँ होता है। लेकिन आज हम ऐसे ससार में जी रहे हैं, जहाँ नैतिक मान अपनी मौत मर चुके हैं या मार दिये गये हैं। तब यह शास्त्रीय भावबोध हमें झूठा बना सकता है हमें अयथार्थ के चक्कर में फसा सकता है। तब हमारे पास शेष बच जाता है मनुष्य, उपेक्षित-अपमानित मनुष्य, और क्षोभ और घुटन से भरी हुई उसकी आन्तरिकता और सम्पूर्ण विनाश की विभिषिका से भयभीत उसका भविष्य। इसी स्थिति को हमें आधार बनाना होगा। यह हमारी शक्ति होगी, क्योंकि इससे हम भाग नहीं सकते। इसके लिए हमें बार बार अपने आपसे और अपने समकालीनों से यह प्रश्न करना होगा—'क्या कला दिमागी ऐयाशी या निरर्थकता है?' कला जब शास्त्रीयता के चक्कर में फस जाती है, तब वह अवश्य दिमागी ऐयाशी या निरर्थकता हो जाती है। और इस शास्त्रीयता का उपयोग भ्रष्ट शासक और तानाशाह लोग अपने लिए कर रहे हैं। इसका परिणाम हमने रूस और नाजी जर्मनी में अच्छी तरह देख लिया। शास्त्रीयता के बोझ से दबा दिया जाने वाला वहाँ का साहित्यकार आज भी इस बजर और निर्जन स्थिति से नहीं उबर पाया है। स्वतन्त्रता की भावना या मानवीय आकांक्षाएँ किसी का मीरुसी हक या ठेकेदारी नहीं हो सकती। अगर इसे कोई वर्ग अपना हक या अधिकार समझता है, तो वह मानवीय नहीं, अमानवीय है। ये मानवीय आकांक्षाएँ (किसी तरह का आदर्श न होते हुए भी एक 'साहस' है, ऐसा साहस जो सर्वनाश और मृत्यु को भी ललकार

कर कह सकता है कि 'मनुष्य को मिटाया जा सकता है। उसे हराया नहीं जा सकता।' इस स्थिति में आधुनिक भाव-बोध नैतिकता और आदर्शों के विवेकहीन फरमानों को अमानवीय मानता है—क्योंकि वे प्रत्यक्ष प्रमाण के बिना ही मनुष्य को दोषी या अपराधी ठहराते हैं। यह मानवीय विकास में सबसे बड़ा अवरोध बन जाते हैं। डी० एच० लारसे ने इसे इन शब्दों में कहा है। "कोई चीज न्यायोचित हो सकती है, लेकिन न्यायाधीश का निर्णय अनिवार्यतः न्याय नहीं हो सकता।" थोड़े में आधुनिक भावबोध ने स्पष्ट कर दिया है कि वह न्यायाधीश नहीं है। वह दोषी या उपेक्षित के साथ है। उसका काम है उस उपेक्षित या यातना सहने वाले की पैरवी करना।

जो लोग वास्तविक भारतीयता को नकारकर ओढ़ी गई कृत्रिम 'भारतीयता' की दुहाई देते हैं, उनकी बात करने हुए कुछ रोचक तथ्य उनकी 'समझ' के लिए प्रस्तुत किए जा सकते हैं। प्रसिद्ध अमरीकी उपन्यासकार स्टेनबेक, जिन्हें नोबल पुरस्कार भी प्राप्त हुआ है, अपने एक लोकप्रिय उपन्यास 'केनरी रो' एक स्थिति विशेष को उजागर करने के लिए संस्कृत कवि विल्क्षण के चौर पचाशिका के कई पदों का आश्रय लिया है। आल्डुअस हक्सले ने एक बार आधुनिकता पर विकृतियों का आरोपण करने वालों को उत्तर देने के लिए उन घटनाओं को उद्धृत किया, जब भगवान बुद्ध राजकुमार सिद्धार्थ थे। आधुनिककाल के उल्लेखनीय ब्रिटिश उपन्यासकार कॉलिन विल्सन ने मानव सम्बन्धों के विघटन के स्पष्टीकरण हेतु स्वामी रामकृष्ण परमहंस की रूप कथाओं का माध्यम ग्रहण किया था। हेनरी मिलर ने स्वामी रामकृष्ण परमहंस स्वामी विवेकानन्द और जयकृष्णमूर्ति के कथनों को अपने मतों के समर्थन में अनेक स्थान पर उद्धृत किया है। डी० एच० लारसे ने भी कई जगह देवताओं की बात की है। इस प्रकार कहा जा सकता है कि आधुनिकता का अर्थ सकुचित सन्दर्भों में नहीं ग्रहण किया जाना चाहिए। पर इस व्यापकता का यह अर्थ भी नहीं है कि हम अपनी स्वयं की राष्ट्रीयता के व्यापक सन्दर्भों को पूर्णतया विस्मृत कर देना चाहिए। पश्चिमी आधुनिकता की जो बातें व्यवहारिक हैं, उन्हें ग्रहण कर अपनी भारतीय आधुनिकता को अधिकाधिक उपयोगी बनाना चाहिए, पर यह कभी नहीं भूलना चाहिए कि हम पहले भी भारतीय हैं और अन्त में भी भारतीय ही रहेंगे। अन्तर्राष्ट्रीयता को अतिरिक्त आवेशजनित उत्साह में ग्रहण करना अपने आप में अमानवीयता है और अपनी जमीन के प्रति उपेक्षणीय भाव अपनाना स्वयं अपने अस्तित्व को नकारना है। उस अस्तित्व को जो हमारे कुछ कहानीकारों के लिए 'जीवन' और 'मृत्यु' का प्रश्न है।

कहानी शिल्प का अन्तिम अंग भाषा है। शैली पर पीछे कथानक के सुन्दर्य में विस्तार से विचार किया जा चुका है। यहाँ उसका पिष्टपेषण करने की आवश्यक-

कता नहीं है। भावों की अभिव्यक्ति का माध्यम भाषा है और अभिव्यक्ति का ढंग ही शैली है। कहानी की भाषा का रचना की सफलता में प्रमुख हाथ रहता है। भाषा जितनी ही सरल भावाभिव्यजक एवं बोधगम्य होती है, वह उतनी ही प्रभावशाली होती है। प्रायः अच्छी-से-अच्छी कहानियाँ अपना प्रभाव डालने में इसलिए असमर्थ रहती हैं कि उनमें भाषा की बोधगम्यता की रक्षा का नहीं, पाण्डित्य प्रदर्शन का प्रयास रहता है। प्रेमचन्द का साहित्य साधारण-से-साधारण पाठको तक इसीलिए नहीं पहुँच सका कि उसकी भाषा अत्यन्त सरल एवं सरस थी। डॉ० धीरेन्द्र वर्मा के अनुसार प्रेमचन्द की सफलता का सबसे बड़ा रहस्य यही था। प्रसिद्ध समीक्षक डॉ० लक्ष्मीसागर वाष्ण्य ने एक स्थान पर लिखा है कि भाषा जबतक अपनी वास्तविक परम्परा से अपने को यथार्थ ढंग से सम्बद्ध नहीं कर लेती, वह निर्जीव एवं कृत्रिम होती है और कथा-साहित्य के लिए इसमें हानिप्रद और कोई बात नहीं हो सकती। भाषा के सम्बन्ध में एक अन्य आवश्यक बात स्वाभाविकता की रक्षा होती है। जिस काल का कथानक चुना जाता है, भाषा उसी के अनुरूप होती है। “तुम्हारे उन कुणाल नयनों के लिए मैंने दक्षिण के कलाकारों द्वारा एक माणिक मजूषा बनवायी है। तुम सच मानो मेरे प्रेमी पुत्र। मैं उन नेत्रों के लिए कोई सा भी पाप कर सकती हूँ। कैसी ही नारक्रीय यातना भोगने को भी तत्पर हूँ। मुझे अपने प्रेमी के वे नेत्र चाहिए। तुम मेरी व्याकुलता किसी जन्म में भी समझ न सकोगे। मैं जानती हूँ, मेरा कलक कोई नहीं सहन कर सकता। सच मानो इस गवाक्ष के पास बरसों से बैठी हुई तुम्हारी प्रतीक्षा करती रही, लेकिन उस दिन दोष देकर जो तुम गए तो कभी नहीं लौटे। इस दिन तक्षशिला जाते हुए आये तो ऋतुओं की बातें करते रहे। भारत ने यूनान को ज्योतिष में क्या देन दी है, इस बात पर चर्चा करते रहे, क्या तुम ज्योतिष की बातें करने के लिये तक्षशिला से आये थे? जानती हूँ कि तुम्हें काँचनमाला ने सभा-चतुर बना दिया है।”

इस कहानी की भाषा सम्बन्धी क्लिष्टता और दुरुहता इसीलिए क्षम्य है कि उसका कथानक ऐसे युग से सम्बन्धित है जब ऐसी भाषा का प्रयोग होता था। भाषा की जनवादी परम्परा की बात जब हम करते हैं तो उसका अभिप्राय भाषा की यथार्थता से ही होता है।

“सुबह मैं टेण्ट के पोर्च में कुर्सी डाल कर बैठा था। सोचा था, शायद कोई परिचित व्यक्ति सड़क से गुजरता नजर आ जाए और उससे दो बातें ही हो जायें। पर रात से ही ह्रस्वी बूंदें पड़ रही थीं..इसलिए और तो और कोहली की लडकी नीरा भी ढोडा दौड़ाती उधर से नहीं गुजरी। रोज अकहर वह ग्यारह बजे के करीब

घण्टे भर के लिये घोड़ा किराये पर लेती थी और तीन चार चक्कर उसी सड़क के लगाती थी ।<sup>१</sup>

भाषा की एक प्रमुख विशेषता उसकी चित्रात्मकता एवं प्रवाहमयता है । कहानीकार शब्दों के कुशल संयोजन से अपनी भाषा को समर्थ तो बना ही देता है । किसी विशेष चित्र को अर्थ की गरिमा देकर सजीव कर देता है

“नींद खुली तो चार बज रहे थे । पड़ोस में माया मौसी जाग गयी थी और जमुना नहाने के लिए डोलची सँवार रही थी । पार्क के पीपल पर एक घोंसले में कुछ पक्ष फड़फड़ा रहे थे । घास घोंस से भीगी थी, यह अन्धेरे में उड़ती सोधी गन्ध से मालूम हो रहा था । भोर नहीं फूटी थी, पर चारों तरफ बड़ा पवित्र उजला शान्त और प्रकाशमय सा लग रहा था । धु धलके के दस्ताने पहन एक बहुत भीठी ममतामयी नर्स की तरह भोर ने मुझे गोद में लेकर जैसे लतर और फूलोवाली खिड़की के पास खड़ा कर दिया था । मुझे वह सारी सुबह विलकुल याद है । क्योंकि फिर मुझे वह शान्त, वह पवित्र उजलापन, वह ताजगी, वह मन का फैला-फैला उदार हरियालापन वापस कभी नहीं मिला ।<sup>२</sup>

वास्तव में भाषा पात्रानुकूल होनी चाहिए । भाषा में यथार्थ गुणों का होना अनिवार्य होता है, तभी वह स्वभाविकता के गुणों को आत्मसात् कर पाती है । भाषा में भी एक सवेदनशीलता होती है, जो स्थानीय रंगों से सम्बद्ध होती है । कहानीकार की सूक्ष्म दृष्टि उसे बड़ी कुशलता से उजागर करती है और भाषा को अभिनव अर्थ-वता प्रदान कर अभिव्यक्ति की समर्थता एवं गरिमा प्रदान करती है । भाषा आधुनिक गुणों की उपेक्षा नहीं करती वरन् परिवर्तित सन्दर्भों में नवीन व्यंजना शक्ति से प्राण सचेतना ग्रहण कर वह अपने को पुष्ट करती है । तभी वह वास्तविक भाषा बन पाती है—नई कहानी की भाषा यही है ।

कहानी की कोटियाँ

कहानी की अनेक कोटियाँ प्रवृत्तियों के अनुसार बनाई जा सकती हैं । इस प्रकार के वर्गीकरण का अर्थ केवल कहानी की मूल भावधारा को स्पष्ट करना ही होता है । कहानियों से यो तो अनेक कोटियाँ बनाई जा सकती हैं । क्योंकि कहानी का स्वरूप निर्धारित करने में लेखक को पूर्ण स्वतन्त्रता रहती है । फिर भी कहानी की प्रमुख कोटियाँ इस प्रकार हो सकती हैं :

१ घटना प्रधान कहानी—जिसमें घटनाओं की बहुलता होती है, जैसे धर्मवीर भारती की ‘चाँद और टूटे हुए लोग’ मोहन राकेश की ‘उसकी रोटी’, कमलेश्वर की

१ मोहन राकेश. कई एक अकेले, (सारिका मार्च १९६५) बम्बई, पृष्ठ ७७

२ धर्मवीर भारती : सावित्री नम्बर, २ (सारिका, जून १९६२), बम्बई पृष्ठ १५

‘दिल्ली में एक और मौत’ ‘नरेश मेहता की ‘वह मर्द थी’, अमरकांत की ‘डिप्टी कलक्टर’ आदि। इन कहानियों में यद्यपि घटनाओं की उस तरह बहुलता नहीं है, जैसे पहले की घटना प्रधान कहानियों में होता था, पर ये कहानियाँ घटना-प्रधान कहानियों के निकट ही हैं।

२ चरित्र प्रधान कहानी—जिसमें किसी चरित्र की प्रमुखता देकर उसका चित्रण किया जाता है। जैसे धर्मवीर भारती की ‘गुल की बन्नो’, मोहन राकेश की ‘मिस पाल’, कमलेश्वर की ‘देवा की माँ’, नरेश मेहता की ‘दुर्गा’ अमरकान्त की ‘जनमार्गी’, फणीश्वरनाथ रेणु की ‘टेबुल’, मार्कण्डेय की ‘हसा जाई अकेला’, आदि कहानियाँ।

३ वातावरण-प्रधान कहानी—जिसमें चरित्र और घटनाओं की अपेक्षा वातावरण को महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त होता है। जैसे प्रसाद का ‘देवस्थ’ या ‘प्राकाशदीप’, प्रेमचन्द की ‘पूस की रात’, धर्मवीर भारती का ‘गली का आखिरी मकान’ मोहन राकेश की ‘कई एक अकेले’, नरेश मेहता की ‘एक इतिश्री’, कमलेश्वर की ‘पीला गुलाब’, राजेन्द्र यादव की ‘खुशबू’, अमरकान्त की ‘देश के लोग’, उषा प्रियंवदा की ‘चाँदनी में बर्फ पर’, ममता अग्रवाल की ‘छिटकी हुई जिन्दगी आदि कहानियाँ।

४. भाव-प्रधान कहानी—जिसमें किसी भाव विशेष पर बल दिया जाता है, जैसे धर्मवीर भारती की ‘मरीज नम्बर सात’, मोहन राकेश की ‘अपरिचित’, कमलेश्वर की ‘एक रुकी हुई जिन्दगी’, नरेश मेहता की ‘एक शीर्षक हीन स्थिति’, अमरकान्त की ‘सन्त तुलसीदास और सोलहवाँ साल’ आदि कहानियाँ।

५. ऐतिहासिक कहानियाँ—जिनमें कथानक का आधार इतिहास का कोई अंश होता है, जैसे वृन्दावनलाल वर्मा की ‘शरणागत’, नरेश मेहता की ‘तिष्यरक्षिता की डायरी’।

६ सामाजिक कहानियाँ—जिनमें सामाजिक यथार्थ को उद्घाटित कर आधुनिक भाव-बोध और युग बोध को उनके विस्तृत आयामों में अभिव्यक्त करने का प्रयत्न किया जाता है। जैसे धर्मवीर भारती की ‘हरिनाकुस का बेटा’, मोहन राकेश की ‘मवाली’, कमलेश्वर की ‘खोई हुई दिशाएँ’, नरेश मेहता की ‘किसबा बेटा’, अमरकान्त की ‘एक असमर्थ हिलता हाथ’, मार्कण्डेय की ‘घुन’ फणीश्वरनाथ रेणु की ‘पचलाइट’, उषा प्रियंवदा की ‘वापसी’, मन्नु भण्डारी की ‘यही सच है’ श्रीमती विजय चौहान की ‘एक बुशिकन का जन्म’, ममता अग्रवाल की ‘छूटकारा’ आदि अनेक कहानियाँ।



७ मनोविश्लेषणात्मक कहानियाँ—जिनका आधार मनोविज्ञान होता है और मनोविश्लेषण को प्रधानता दी जाती है, जैसे जैनेन्द्र कुमार की 'मास्टर जी', अज्ञेय की 'साँप', इलाचन्द्र जोशी की 'मेरी डायरी के दो नीरस पृष्ठ', निर्मल वर्मा की 'कुत्ते की मौत', मोहन राकेश की 'जस्म' आदि कहानियाँ।

८ साकेतिक कहानियाँ—जिनमें कहानी का आधार सकेत होते हैं और सारी कहानी सकेतों के माध्यम से स्पष्ट की जाती है। जैसे निर्मल वर्मा की 'अन्तर' कहानी।

९ प्रतीकात्मक कहानियाँ—जिनमें प्रतीकों के माध्यम से कहानीकार का उद्देश्य स्पष्ट होता है, जैसे मोहन राकेश की 'जगला', कमलेश्वर की 'जॉर्ज पचम की नाक', नरेश मेहता की 'वर्षा भीगी', राजेन्द्र यादव की 'सिलसिला', अमरकान्त की 'हत्यारे', मार्कण्डेय की 'माही' फणीश्वरनाथ रेणु की 'आतिथ्य-सत्कार', रमेश बक्षी की 'गुगली', उषा प्रियवदा की 'भूया दर्पण', मन्नू भण्डारी की 'कील और कसक' श्रीमती विजय चौहान की 'मुजाहिद' आदि कहानियाँ।

१०. आत्म-कथानक कहानियाँ—जिनमें कोई पात्र अपनी कहानी कहता हुआ सारे कथा मूत्र स्पष्ट करता चलता है। जैसे धर्मवीर भारती की 'सावित्री नम्बर दो', मोहन राकेश की 'कई एक अकेले', नरेश मेहता की 'चाँदनी', कमलेश्वर की 'आत्मा की आवाज', निर्मल वर्मा की 'लवर्स' आदि कहानियाँ।

११ हास्य-व्यंग्य की कहानियाँ—जिनमें सरस शैली में तीखे व्यंग्यों के माध्यम से किसी सामाजिक यथार्थ को उभारने का प्रयत्न किया जाता है। हरिशंकर परसाई, केशवचन्द्र वर्मा हिन्दी में इस शैली के दो अन्यतम व्यंग्य-कहानीकार हैं। शरद जोशी की भी कुछ कहानियाँ इस सन्दर्भ में उल्लेखनीय बन पड़ी हैं। उपेन्द्रनाथ अश्व की एक कहानी 'फितने' भी इस सम्बन्ध में दृष्टव्य है।

इसके अतिरिक्त पारिवारिक, राजनीतिक आदि वर्ग भी बनाये जा सकते हैं; पर इन सबका समाहार ऊपर बनाए वर्गों में किया जा सकता है। उषा प्रियवदा और मन्नू भण्डारी ने पारिवारिक वातावरण को लेकर कुछ अत्यन्त सुन्दर कहानियाँ लिखी हैं। राजनीतिक पृष्ठभूमि को लेकर अमरकान्त, मार्कण्डेय एवं फणीश्वरनाथ रेणु ने अपनी कई कहानियों की रचना की है।

## पृष्ठभूमि और विस्तार

### परिस्थितियाँ और स्पष्टीकरण

भारत में ब्रिटिश साम्राज्य की स्थापना के पश्चात् जहाँ भारतीय जीवन पद्धतियों एवं विचारधारा में परिवर्तन हुआ, वहाँ साहित्य के स्वरूप एवं गठन में भी परिवर्तन हुआ और यह नितान्त रूप से स्वाभाविक भी था। ब्रिटिश साम्राज्यवाद स्थापित होने के पश्चात् हिन्दी प्रदेश का सामाजिक जीवन अनेक कट्टर, गतिहीन रुढ़िबद्ध, असामाजिक और अनुदार अंध-विश्वासों, कुरीतियों और कुप्रथाओं से भरा हुआ था। समाज की स्थिति उस तालाब की भाँति हो गई थी, जिसके जल की उन्मुक्त गति अवरुद्ध हो गई थी। फलतः जिसका पानी सड़क पर नाना प्रकार से बिकार उत्पन्न कर रहा था। सड़ा पानी निकाल कर तथा स्वच्छ जल भरने वाला कोई न था। कदाचित्-दुर्गन्धपूर्ण जल की विकृतियाँ सहन करने के लोग अभ्यस्त हो गये थे। समाज में अविद्या का अन्धकार सर्वत्र प्रसारित था। पूर्ण सामाजिक एवं धार्मिक व्यवस्था अज्ञान गर्त में लीन पतित एवं भ्रष्ट ब्राह्मणों एवं पण्डे पुजारियों द्वारा नियन्त्रित थी। लोग आधे दिन 'कला' और 'विज्ञान' में सयाने प्रवचकों के शिकार बनते थे। ज्ञान का 'प्रकाश' कुछ ही लोगों तक सीमित था और ये लोग भी अपने जीवन निर्वाह के लिए परमुखापेक्षी थे। परम्परागत और बगगत शिक्षा द्वारा सोम नवीन उद्योग-धन्धों और मशीनों के प्रति बहुत दिनों तक उदासीन रहे, जिसके परिणामस्वरूप उनका दृष्टिकोण सकीर्णता की सीमाओं में बंध गया था और उनके सोचने-समझने का ढग अत्यन्त सीमित हो गया था। पतित सामन्तवादी प्रथा असहनीय बोझ से समाज के दम घुट रहे थे। ब्राह्मण शिक्षा प्राप्त करते थे, शास्त्रीय ग्रन्थों की कुंजी उनके हाथ में थी और सामन्त तथा सेठ-साहूकार उन्हें आश्रय प्रदान करने वाले थे और सब गतिहीन और परम्परा-प्रिय थे। न तो स्वयं उनमें कोई परिवर्तन हुआ और न उनका नेतृत्व स्वीकार करने वालों के परिवर्तित होने का उपयुक्त अवसर एवं साधन ही सुलभ थे। सामन्तों एवं सेठ-साहूकारों के अतिरिक्त समाज में और कई आश्रय प्रदान करने वाला वर्ग न था। एक प्रकार से सम्पूर्ण सामाजिक

व्यवस्था निश्चेष्ट और जड़ हो गई थी। इन सब कारणों से साहित्य भी, जो सम्पूर्ण जीवन की ही चरम अभिव्यक्ति है, जहाँ का तहाँ पड़ा रहा। विषयो का चयन और रचना शैली भी सीमित परम्पराविहित एवं रूढ़ियों की शृंखलाओं में अबद्ध रही। नवोन्मेष की भावना उन्हें प्रभावित न कर सकी और न नई मान्यताएँ उसके स्वरूप-गढ़न को ही परिवर्तित कर सकी। ईसाई पदार्थों के विशेष आग्रहों के बावजूद कम्पनी शासकों ने भारतीय सामाजिक जीवन पद्धतियों में सुधार करने अथवा धार्मिक रूढ़ियों को समाप्त करने की दिशा में कोई उत्सुकता न प्रदर्शित की उन्हें भारतीय जन-मानस के उत्तेजित हो जाने और फलस्वरूप क्रान्ति हो जाने की आशंका थी, इसलिए वे उस अन्धकार को निरन्तर बनाए रखना चाहते थे, जिसमें प्रकाश की कोई किरण प्रवेश न कर सके और उनके साम्राज्यवाद की नींव शक्ति-सम्पन्न हो सके। इसके परिणाम भयंकर हुए। साहित्य ही नहीं, चित्रकला, वस्तुकला, तथा कला के अन्य सभी रूप उन्हें जन्म देने वाले समाज के प्रतिबिम्ब मात्र हैं इसलिए वे भी अप्रभावित ही बने रहे। हाँ, जहाँ-जहाँ भूले-बिसरे जीवन नवीनता के सम्पर्क में आया, वही-वही साहित्य और कला में भी नवीनता का आभास प्राप्त होने लगा इस बात को अस्वीकारा नहीं जा सकता, पर सम्पूर्ण परिवेश की व्यापकता देखते हुए उसकी सीमाएँ संकुचित थी और सारा कुछ न होने के समान ही था।

इसका प्रमुख कारण था कि कम्पनी शासक इस दिशा में नितान्त रूप से भी उत्सुक न थे। उन्हें अपने स्वार्थों के प्रति जितना मोह था, उतना भारतीय परिवर्तन-शीलता के प्रति नहीं, वरन् उसे तो वे यथासम्भव गति-रुद्ध ही रखना चाहते थे। इस प्रकार इस काल में हिन्दी प्रदेश में सृजनात्मक और नई नव-नवोन्मेषशालिनी शक्ति का अभाव हो गया था। शिक्षण संस्थाएँ अनेक थी, किन्तु वे परम्पराबद्ध थी और उनकी पद्धति समयानुकूल न रह गई थी। प्रतिभाशाली व्यक्तियों और उच्चकोटि की साहित्यिक रचनाओं का भी अभाव न था। किन्तु इतना सब होने के बावजूद भारतीय इस्लामी सभ्यता और संस्कृति में घुन लग गया था जिसका प्रभाव राजनीतिक आर्थिक क्षेत्रों में नहीं, वरन् जीवन के अन्य रचनात्मक क्षेत्रों में भी दृष्टिगोचर हो रहा था। भारतीय-इस्लामी सभ्यता और संस्कृति के सूर्य का मध्याह्न काल बीत चुका था और अब वह अस्ताचल की ओर अग्रसर हो रहा था। आर्थिक परिस्थितियों अत्यन्त विषम और जटिल हो गई थी और सारी व्यवस्था छिन्न-भिन्न हो गई थी। धार्मिक और सामाजिक क्षेत्रों में कट्टरता, सुन्दरता तथा संकीर्णता और कृपमण्डूकता का इतना प्रसार था और उसकी जड़ें इतनी गहरी थी कि लोग अपने 'विश्वासों' के अतिरिक्त और सोचना-समझना ही नहीं चाहते थे। सामाजिक सगठन वर्ण-व्यवस्था की जटिलताओं में आबद्ध अन्धकार की गहराइयों में डूबा था और समुद्र यात्राएँ सामाजिक मान्यता नहीं प्राप्त कर सकी थी—उन पर प्रतिबन्ध लगा हुआ था। इसके

फलस्वरूप विश्व के दूसरे भागों में कौन सी विचारधारा व्याप्त है, जीवन-पद्धतियों का कितना विकास हो गया है और आचार-व्यवहार में कितने परिवर्तन हो गये हैं, इससे भारतीय जन समाज नितान्त रूप से अपरिचित था। जीवन पृथक् पृथक् और निश्चित खण्डों में बटा हुआ था और प्रत्येक व्यक्ति अपने-अपने नियत और स्थिर कर्तव्य-पालन में सलग्न रहता था। उसका दूसरी व्यक्तियों से कोई सम्बन्ध न था और वह समुचित अर्थों में जीवन व्यतीत कर रहा था। निम्न वर्ण शिक्षा और विकासोपयुक्त अवसरों से वंचित थे और न इस दिशा में कोई विशेष प्रयत्नशीलता ही लक्षित होती थी। वास्तव में वर्ण-व्यवस्था और सम्मिलित कुटुम्ब-प्रथा ने भारतीय सभ्यता को सगठन, शक्ति और सकटकालीन परिस्थितियों में अपने को सुरक्षित बनाए रखने की क्षमता प्रदान की थी, किन्तु अलोच्यकालीन परिस्थितियों का अध्ययन करने पर यह निष्कर्ष सामने स्पष्ट होता है कि ये बातें उत्तरोत्तर विकास और व्यापक एवं सामूहिक सामाजिक सगठन के मार्ग में बाधक भी सिद्ध हुईं। पूज्यपति शासक ने शोषण करने वाले छोटे-छोटे जमींदारों तक को पूर्ण स्वतन्त्रता दे रखी थी और उनमें शोषण प्रवृत्ति से सम्बन्धित स्वेच्छाचरिता का यथेष्ट प्रचार था। ब्राह्मणों और साहूकार जमींदारों और सिंहासन पर बैठने वालों में कोई भी इस प्रवृत्ति से मुक्त न था। जो जितना ही अधिकार सम्पन्न था, वह अपने अधीनस्थ लोगों के साथ अपनी ही अधिक निर्दयता एवं बर्बरतापूर्ण व्यवहार करने को अपना जन्मजात अधिकार समझता था। अधीनस्थ निम्न वर्गों में एक विचित्र सी श्रद्धा की भावना और अशका व्याप्त थी, जिसका कोई निदान उनके सामने स्पष्ट न था और वे दिशाहारा की भाँति विभ्रान्त भटक रहे थे। धन जन, वाणिज्य-व्यवसाय आदि कभी भी सकट में पड़ सकते थे। अलोच्यकालीन राजनीतिक अव्यवस्था के कारण यह स्वेच्छाचरिता की भावना पहले से भी अधिक वृद्धि प्राप्त कर गई थी और वह निरन्तर प्रसारित ही होती जा रही थी। उसमें न्यूनता आने की सम्भावना का प्रश्न ही नहीं उठता था, क्योंकि प्रशासन की ओर से प्रोत्साहन दिया जाता था। यह प्रवृत्ति केवल राजनीतिक क्षेत्र तक ही सीमित नहीं थी, बल्कि धार्मिक और सामाजिक क्षेत्रों तक में उसकी सीमाओं का प्रचार एवं प्रसार था। किन्तु परम्परा और संस्कारों तथा एक विशेष प्रकार का सामाजिक सगठन होने के कारण सब कुछ चुपचाप सहन करने में ही लोग अपना हित समझते थे। उच्च पद प्राप्त व्यक्तियों की स्वेच्छाचरिता पर नियंत्रण लगाने वाले कोई शक्ति न थी। उधर पिंडारियों और ठगों से भी समाज पीड़ित था, पर वह विवश था। उसके सामने कोई दिशा स्पष्ट न थी। इन बर्बरता और निर्दयतापूर्ण व्यवहारों और क्रूरताओं से बचने का कोई उपाय न था और चुपचाप कठोर स्थिति को सहिष्णुतापूर्वक सहलेने में ही समाज अपना कल्याण समझता था। कहीं शक्ति के बीज अंकुरित भी होते थे, तो उन्हें निर्दयतापूर्वक कुचल दिया

जाता था। नृशस हत्याएँ सहज और सामान्य बात बन गई थी और मानव-प्राणों का कोई मूल्य नहीं था। इस प्रकार से सारा समाज जड़ हो गया था। शिक्षा की दृष्टि से भी समाज में परम्परा निर्बाह उसकी विशेषता थी। निम्न वर्णों की सतानों के लिए अधिक से अधिक साक्षर मात्र हो जाना और पैत्रिक व्यवसाय का ज्ञान प्राप्त कर लेना भर ही यथेष्ट समझा जाता था। इससे अधिक की शिक्षा के लिए न तो साधन मुलभ थे और न प्रोत्साहन ही प्रदान किया जाता था। लिखना-पढ़ना सीखने के लिए निकट की कोई पाठशाला यथेष्ट थी और पैत्रिक व्यवसाय का ज्ञान घर पर ही प्रदान कर दिया जाता था। ब्राह्मण पुत्र ज्योतिष, धार्मिक ग्रन्थों, शास्त्रीय विधान आदि का अध्ययन करते। शिक्षा-कार्य अधिकांश रूप में ब्राह्मण ही करते थे। काशी में साहित्य आधुनिक ज्ञान-विज्ञानादि का पठन-पाठन होता था। किन्तु उसमें अनेक प्रकार के प्रतिबन्ध लगे हुए थे और उसका लाभ उठाने का अधिकार सभी वर्णों को प्राप्त नहीं था। ब्राह्मणों के अतिरिक्त अन्य उच्च वर्णों के कुछ लोग कुछ ही विषयों का अध्ययन करने के लिए स्वतन्त्र थे, निम्न वर्ग के लोगों का तो खैर प्रश्न ही नहीं उठता था उन्हें किसी भी प्रकार की शिक्षा प्राप्त करने का अधिकार नहीं था। अंग्रेजी साम्राज्य के अन्तर्गत जीवन की परिस्थितियों के साथ-साथ शिक्षा-विधि में भी परिवर्तन की आवश्यकता थी, किन्तु समाज ने इस प्रकार की कई चेतना प्रदर्शित नहीं की। मैंने ऊपर कहा न, वह एक प्रकार से जड़ हो गया था। वह अपने परम्परागत मार्ग पर चलता रहा—बिना किसी उत्साह या चेतना के। समाज ने अपनी प्राचीन शिक्षा-विधि स्वयं न परिवर्तित की। उसका अन्त तो अंग्रेज शासकों द्वारा स्थापित नवीन शिक्षा संस्थाओं द्वारा होना था। नारी शिक्षा का प्रचार होना तो दूर, इस काल में उसकी कल्पना भी नहीं की जा सकती थी। बौद्धिक जीवन नारियों के लिए वाञ्छनीय एवं उपयोगी नहीं समझा जाता था, इसलिए उस दिशा में सोचने की आवश्यकता ही नहीं अनुभव की जाती थी। पत्नीत्व, मातृत्व और अपने को विविध अलंकारों एवं आभूषणों से सुसज्जित करना ही उनके जीवन के एकमात्र उद्देश्य समझे जाते थे। गृहस्थी सम्बन्धी काम-काज की शिक्षा उन्हें घर की चार-दीवारी में बड़ी बूढ़ियों के निर्देशन में ही प्राप्त हो जाती थी और सीमाओं का अतिक्रमण करने का प्रश्न ही नहीं उठता था। उनका न तो सामाजिक जीवन में कोई स्थान था और न शिक्षा की दृष्टि से ही। परिवार में भी वे बच्चे और गृहस्थी का भार ढोने वाली गठरिया मात्र समझी जाती थी और इस प्रकार सारा सामाजिक गठन एक मृत परिवेश में बँध गया था, जहाँ से मुक्ति मिलने की कोई सम्भावना लक्षित न होती थी।

इस प्रकार सर्वत्र एक अन्धकार व्याप्त था। नैराश्य, आशंका और वर्तमान की कटुता के साथ विशेषताओं ने लोगों को जड़ कर दिया था और जैसा भी जीवन

था, सहिष्णुतापूर्वक जी लेने को भी वे दैवीय विधान और अपनी नियति स्वीकार लेते थे। हिन्दी प्रदेश का सामान्य जीवन, कुछ अपवाद छोड़कर, प्रसारोन्मुख एवं विकासोन्मुख होने के स्थान पर सिकुड़कर अपनी गत्यात्मकता खो बैठ था और इसीलिए जीवन की चौमुखी अवनति हुई। राजनीतिक स्वतन्त्रता के नष्ट होने के साथ-साथ दार्शनिक, साहित्यिक, वैज्ञानिक कलात्मक, युद्ध-विद्या सम्बन्धी आदि सभी प्रवार की अवनति हुई। लोगों को अपने चारों ओर बनाए कृत्रिम ससार एवं सर्कीर्ण परिवेश की सीमाएँ लाँच कर बाह्य ससार के साथ सम्पर्क स्थापित करने एवं नवीन विचारधारा से परिचित होने का कोई अवसर न प्राप्त था। ईस्ट इण्डिया कम्पनी को 'सकलगुण-निधान महाराज कम्पनी बहादुर, समझना, उसके विधान, संचालन, इंग्लैण्ड के मंत्रिमण्डल के साथ उसका सम्बन्ध आदि के बारे में ज्ञान न होना आदि बातें इसी तथ्य की ओर संकेत करती हैं। विगत के साथ समुचित और विवेकपूर्ण सम्बन्ध बनाए रखना व भी हानिप्रद सिद्ध न हो सकता पर विगत को ही अन्तिम सत्य स्वीकार लेना आगत की सारी सम्भावनाओं को अपने में समेटकर गतिशील होने को नकारना ही है और प्रगति के सारे मार्ग को अवरुद्ध करना है। प्राचीन भग्नावशेषों की नींव पर नवीन प्रासाद तो निर्मित करना सर्वथा श्लक्ष्णीय है, किन्तु उन्हीं में पड़े रहकर जीवन व्यतीत करना निंदनीय और गहिर्त ही समझा जाएगा। आलोच्यकालीन हिन्दी प्रदेश का जीवन एक विस्तृत ध्वसावशेष के रूप में था।<sup>१</sup> इसमें परिवर्तन की आवश्यकता थी, नवीन भावभूमियों के प्रसार की आवश्यकता थी। नये जीवन परिवेश के अभिनव आयामों की स्थापना की आवश्यकता थी। और आवश्यकता भांड भखाड और मलवा हटाकर नए भवन के निर्माण की थी। यद्यपि इस आवश्यकता के पूर्ण होने के संकेत प्राप्त होने लगे थे, पर उस उत्साहजनक रूप में नहीं, जिस रूप में प्राप्त होने चाहिए थे। भारतीय सांस्कृतिक इतिहास इस बात का साक्ष्य है कि नवोन्मेष की भावना ग्रहण करने में भारतवासियों ने देर भले ही की हो। किन्तु सदैव के लिए न तो उनकी उपेक्षा की और न उन्हें अस्वीकारा। मध्यकालीन भक्ति आन्दोलन भी इसी प्रवृत्ति के कारण जन्म ले सका था। आलोच्य-कालीन समाज यद्यपि अज्ञान, अविद्या, अन्धविश्वास, रूढ़ियों और कुरीतियों एवं कुप्रथाओं से संवेष्टित था, किन्तु तो भी हिन्दी भाषा-भाषी, अग्रजों के माध्यम द्वारा पाश्चात्य भावना के सस्पर्श में आकर मुखरित होने के पथ पर चल पड़े थे, जो एक नए युग की सम्भावनाओं का सूचक था और इस युग की प्रवृत्तियों को देखते हुए अकल्पित एवं अप्रत्याशित था। हिन्दी भाषायों में रूढ़िप्रियता और अपरिवर्तनशीलता थी अवश्य, किन्तु वह अटल न थी। यदि भारतीय जीवन में अटल अपरिवर्तनशीलता

१. डॉ० लक्ष्मीसागर वाण्येय : उन्नीसवीं शताब्दी, (१९६३), इलाहाबाद, पृष्ठ ३५

होती, तो उसका अस्तित्व ही कभी का मिट गया होता। नितान्त भिन्न यूरोपीय सभ्यता के प्रति प्रारम्भ में बहुत दिनों तक हिन्दी भाषियों को आशंका बनी रही और तत्कालीन सकटापन्न परिस्थिति में अपने परम्परागत जीवन से उनका चिपके रहना स्वाभाविक भी था, किन्तु ब्रिटिश साम्राज्यवादियों की इच्छा न रहने पर भी आलोच्यकाल में ऐसे अनेक उदाहरण प्राप्त होते हैं जबकि परम्पराओं का अतिरिक्त मोह छोड़कर कुछ दूरदर्शी लोग नवीन ज्ञान-विज्ञान के अध्ययन की ओर उन्मुख हो तथा हिन्दी जीवन को अधिक उदार और उन्मुक्त बनाकर उसका भावी मार्ग प्रशस्त और सुदृढ़ करना चाहते थे। ऐसे लोगों की संख्या न्यूनातिन्यून अवश्य थी, किन्तु एक यही तथ्य कि ऐसे लोग भी थे, क्या कम है। विशेष रूप से, ऐसे विषम एवं प्रतिकूल वातावरण में, जितकी चर्चा ऊपर की जा चुकी है। न लोगों को कोई साधन सुलभ थे, न अधिकार प्राप्त थे और न प्रोत्साहन मिलता था। ऐसी स्थिति में इतना होना भी अन्धकार में प्रकाश की रश्मि के ही समान था, वह रश्मि क्षीण चाहे कितनी ही क्यों न रही हो।

हिन्दी प्रदेश इस प्रकार एक नई दिशा ग्रहण कर रहा था और आगत की विराट सम्भावनाएँ किए हुए आगे गतिशील होने के लिए व्याकुल था। यह आकुलता ही इस युग की साहित्य की दृष्टि से एक बहुत बड़ी उपलब्धि थी। प्रसिद्ध आलोचक डॉ० लक्ष्मीसागर वाष्ण्य ने लिखा है कि हिन्दी प्रदेश के जीवन सम्बन्धी जिन विविध प्रमुख-प्रमुख पक्षों पर अभी तक विचार किया गया है, उससे यह बात बहुत कुछ स्पष्ट हो जाती है कि आलोच्य काल की बौद्धिक और कलात्मक प्रतिक्रियाओं के पीछे आपस में उलझी हुई तरह-तरह की शक्तियाँ काम कर रही थीं। जीवन की गति दुर्बल, मंद, लडखड़ाती हुई और अनेक प्रकार की कठिनाइयों एवं विघ्न-बाधाओं से परिपूर्ण थी। यद्यपि समाज में ऐसे व्यक्तियों का अभाव नहीं था, जिन्होंने प्रचलित दोषों से ऊपर उठने की चेष्टा की, किन्तु जिस समाज में उन्होंने जन्म लिया था, वह परम्पराविहित, रूढ़िग्रस्त, कट्टर एवं अपरिवर्तनशील, गतिहीन, पतित और जर्जरित था। उस समय एक महान् युग—सामंती युग का—अन्त हो गया था और समाज एक नवीन युग की प्रसव वेदना से पीड़ित था, अर्थात् समाज एक भारी सक्रान्ति काल से गुजर रहा था। ऐसी परिस्थिति में नव-नवोन्मेषशालिनी साहित्यिक उद्भावनाओं का जन्म होना असंभव था। साहित्य के प्रधान रूप, काव्य में पुराने और घिसे-घिसाए विषयों, रूपों और शैलियों के अतिरिक्त और कुछ नहीं मिलता। हाँ, नवीन शक्तियों के आविर्भाव के कारण एक नई साहित्यिक भाषा—खड़ी बोली—और गद्य के भावी उज्ज्वल जीवन के चिह्न अवश्य प्रकट होने लगे थे। धीरे-धीरे, किन्तु निश्चित रूप से, अंग्रेजों के माध्यम द्वारा हिन्दी-भाषा भाषियों का ज्यो-ज्यो पाश्चात्य साहित्य एवं संस्कृति से सम्पर्क बढ़ता गया और नवीन

राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक, वैज्ञानिक और आर्थिक शक्तियाँ समाज के जीवन में प्रवेश करने लगी—और पिछले विवरण से यह स्पष्ट हो जाता है कि यह नवीन ऐतिहासिक प्रक्रिया उन्नीसवीं शताब्दी पूर्वार्द्ध के लगभग अन्त में प्रारम्भ हुई—त्यो-त्यो पुरानी दीवारें गिरने लगी । वास्तव में आलोच्य काल के एक बहुत बड़े भाग में नवीन शक्तियों के प्रभाव का अभाव मिलता है । आलोच्य काल के इस बहुत बड़े भाग के बाद हिन्दी प्रदेश में नवीन साहित्यिक भावों विचारों और रूपों का जन्म हो सका । उन्नीसवीं शताब्दी पूर्वार्द्ध के लगभग अन्त में जिन नवीन शक्तियों का बीजारोपण हुआ, वे उन्नीसवीं शताब्दी उत्तरार्द्ध में अकुरित हुई और केवल बीसवीं शताब्दी में पूर्णतः प्रस्फुटित हुई है । अब देखना यह है कि आलोच्यकालीन जीवन की परिस्थितियों के बीच रहते हुए प्रतिक्रियात्मक रूप में समाज ने किस प्रकार आत्माभिव्यजना की, किम प्रकार उसने जीवन का मूल्य निर्धारित किया । जिस प्रकार सुगंध से फूँन पहिचाना जाता है, उसी प्रकार सामाजिक या जातीय जीवन की चरम अभिव्यक्ति होने के कारण, आलोच्यकालीन साहित्य और कला से समाज के प्रति दृष्टिकोण और उसकी प्रतिक्रिया का पता चलता है । लोगों में साहित्यिक रुचि थी और उनके पास शताब्दियों की साहित्यिक और कलात्मक परम्परा थी । साथ ही अपनी धार्मिक, सामाजिक, साहित्यिक और कलात्मक परम्पराओं से सवेष्टित जीवन के अतिरिक्त उनके पास इस्लाम और पूर्व तथा पश्चिम से आने वाली जातियों की भाषाओं विचारधाराओं, काव्य-परम्पराओं, सामाजिक आचार-विचारों, ऐतिहासिक और धार्मिक परम्पराओं, जीवन-दर्शन तथा तज्जनिता आशाओं और महत्वाकांक्षाओं, कला और दस्तकारियों आदि का अपने सामूहिक जीवन पर पड़े शताब्दियों के प्रभाव की सचित निधि थी । साहित्य के माध्यम द्वारा जीवन के इसी व्यापक रूप के सार अंश की अभिव्यक्ति हुई ।

### हिन्दी गद्य का आरम्भ

हिन्दी गद्य का आरम्भ और विकास आधुनिक काल की अभूतपूर्व देन है । आधुनिक कहानी का सम्बन्ध गद्य के अविर्भाव और विकास से ही है । कोई भी साहित्य काव्य के रूप में ही जन्म लेता है । मौखिक रूप में किसी सुन्दर प्राकृतिक दृश्य या मानसिक भावा-वेग का वर्णन करने वाला पहला व्यक्ति कवि रहा होगा । वैसे भी मनुष्य जीवन में बुद्धि तत्व से पहले हृदय तत्व का स्थान है । युद्ध क्षेत्र में प्राणों की आहुति दिलाने वाले या धर्म के लिए जीवन उत्सर्ग कराने वाले गायक रहे होंगे । उनकी यह इच्छा रही होगी कि जो कुछ वे कहे, दूसरे लोग उसे याद रखें । और यह एक सर्वमान्य तथ्य है कि गद्य की अपेक्षा पद्य का स्मरण रखना अधिक सरल है । गद्य लिखना सीखने से पूर्व मनुष्य जाति ने गीतों का सृजन किया । इसका अभि-



प्रायः यह नहीं कि अपने नित्य-प्रति के सामान्य जीवन में भी मनुष्य पद्य का ही प्रयोग करने का अभ्यस्त रहा होगा। प्रसिद्ध नाटककार मौलियर ने अपने ख्यातिप्राप्त नाटक 'Le Bourgeois Gentilhomme' (ल बूर्ज्वा जॉनीलोम) में Jourdain (जूर्देन) नामक मध्यवर्षीय सीधा-सादे नागरिक का वर्णन करते हुए लिखा है कि शिक्षा प्राप्त करते समय एक दिन जब उसने अपने गुरु से गद्य और पद्य का अन्तर समझा तो उसे यह जानकारी अत्यन्त विस्मय हुआ कि वह जीवन पर्यन्त गद्य का प्रयोग करते रहने पर भी उसका स्वरूप समझने में असमर्थ रहा। मानव जीवन के प्रारम्भिक काल के सम्बन्ध में भी बहुत कुछ इन्हीं प्रकार की बात कही जा सकती है—हम उसके सम्बन्ध में निश्चित रूप से कुछ भी न जानते हैं, यह दूसरी बात है। इस तथ्य को हम उस समय और भी भली प्रकार समझ सकते हैं, जब हम अपने को सम्पूर्ण मानव जाति के रूप में देखें, न कि व्यक्ति के रूप में। इसके अतिरिक्त भारतीय विचारधारा में शब्द की महिमा गाई गई है। बाइबिल में सेंट जॉन द्वारा रचित सुसमाचार में भी कहा गया है 'In the beginning was the word' जिसका अभिप्राय यही है कि मनुष्य पढ़ने के पहले सुनता है, लिखने से पहले बोलता है। एक प्रकार से यही बात गद्य के आविर्भाव एवं विकास के सम्बन्ध में भी कही जा सकती है।

मनुष्य ने समय के विकसित चरणों के साथ जिस प्रकार, धीरे-धीरे अपनी अपनी सकीर्णता की परिधि को विच्छिन्न कर आगत की सम्भावनाओं एवं स्वर्णिम भविष्य की ओर अग्रसर होना प्रारम्भ किया, उसके जीवन में पार्थिवता या भौतिकता के बीज भी अंकुरित होने लगे। स्वाभाविक है, मनुष्य के जीवन की सीमाओं का व्यापक प्रसार होने लगा, जिसके फलस्वरूप उसकी आवश्यकताओं में भी आशातीत अभिवृद्धि होने लगी। इसका परिणाम यह हुआ कि मनुष्य जीवन अत्यन्त जटिल, विषम एवं दुःख होता गया। मनुष्य अपनी कठिनाइयों का कोई-न-कोई राह खोज ही लेता है। अचानक जीवन में उत्पन्न हो गई जटिलता एवं दुःखता की दिशा अन्वेषित करने के लिए भी उसे दिशोन्मुख होना ही था, और इस दिशा में जैसे-जैसे वह अग्रसर होता गया, उसमें बौद्धिक तत्व भी जन्मते गए। संसार के आधुनिक जीवन में ज्यों-ज्यों जटिलताएँ और दुःखताएँ वृद्धि प्राप्त करती गई, त्यों-त्यों उसमें बौद्धिकता एवं व्यावहारिकता का अंश भी विकसित होता गया। इससे गद्य के विकास विशेषतः कथा साहित्य के आविर्भाव एवं विकास के लिए महत्वपूर्ण पृष्ठभूमि निर्मित हुई। अभी तक पद्य साहित्य का ही प्राधान्य था और एक प्रकार से पद्य ही साहित्य का पर्याय समझा जाता था, पर जीवन पद्धतियों में परिवर्तन आ जाने से काव्य की महत्ता अपने आप न्यून पड़ने लगी और साहित्य गद्य को लेकर गतिशील होने में अपने को समर्थ बनाने लगा।

ऐसी बात नहीं है कि यह स्थिति भारत की ही हो। समूचे विश्व साहित्य में गद्य का अविर्भाव एवं विकास इसी भाँति हुआ है। इस सम्बन्ध में डॉ० लक्ष्मीसागर वाष्ण्य ने ठीक ही लिखा है कि विश्व-साहित्य के इस विकास क्रम में भारतीय साहित्य अपवाद स्वरूप नहीं रहा। सस्कृत में काव्य ही लोकोत्तर आनन्द प्रदान करने वाला कहा गया है। ईसा की नवी-दसवी शताब्दी में अपभ्रंश परम्परा विभृलित से जाने के पश्चात् समस्त भारतीय भाषाओं को साहित्यों ने सस्कृत के आदर्शों का पालन किया। हिन्दी साहित्य के वीर और भक्ति कालों के लिए तो गद्य और भी उपयुक्त नहीं था। अरबी-फारसी साहित्यों के साथ सम्पर्क स्थापित हो जाने पर भी गद्य-रचना की दिशा में कोई विशेष प्रोत्साहन उपलब्ध न हो सका। वास्तव में अन्य भारतीय भाषाओं के साथ साथ हिन्दी में भी गद्य का निर्माण इतने विलम्ब से क्यों हुआ इसका कोई प्रधान कारण नहीं दिया जा सकता। हिन्दी गद्य के लिए ईसा की उन्नीसवी शताब्दी ही महत्वपूर्ण है, यद्यपि उससे पहले भी गद्य प्राप्त होता है, परन्तु कम और स्फुट रूपों में। उन्नीसवी शताब्दी से पूर्व वह साहित्य का प्रधान अंग न बन पाया था। ऐतिहासिक घटनाचक्र के अनुसार उन्नीसवी शताब्दी के भारतवर्ष में एक नवीन युग की अवतारणा हुई। उस समय भरतवासियों का पश्चिम की एक सजीव और उन्नतिशील जाति के साथ सम्पर्क स्थापित हुआ। यह जाति अपने साथ यूरोपीय औद्योगिक क्रान्ति के बाद की सभ्यता लेकर आई थी। उसके द्वारा प्रचलित नवीन शिक्षा पद्धति, वैज्ञानिक आविष्कारों और प्रवृत्तियों से हिन्दी-साहित्य अछूता न रह सका। शासन सम्बन्धी आवश्यकताओं तथा जीवन की नवीन परिस्थितियों के कारण गद्य जैसे नवीन साहित्यिक माध्यम की आवश्यकता हुई और वास्तव में गद्य के द्वारा ही हिन्दी में आधुनिकता का बीजारोपण हुआ—उन्नीसवी शताब्दी पूर्वार्द्ध में—न कि काव्य द्वारा। अस्तु एक नवीन युग में एक नवीन शिक्षा पद्धति में पालित-पोषित शिक्षित समुदाय के आविर्भाव के कारण हिन्दी में गद्य परम्परा के क्रमबद्ध इतिहास का सूत्रपात पहले पहल उन्नीसवी शताब्दी में हुआ। किन्तु जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, उन्नीसवी शताब्दी से पूर्व हिन्दी में गद्य का पूर्ण अभाव नहीं था। पश्चिम में गद्य के विकास के लिए एक से अधिक कारण उत्पन्न हो जाने के कारण गद्य का विकास अधिक तीव्र गति से हो गया था। हिन्दी साहित्य के शोधार्थियों द्वारा उन्नीसवी शताब्दी से पूर्व के हिन्दी गद्य के स्फुट उदाहरण उपलब्ध हो चुके हैं, अभी बहुत कुछ कार्य शेष है। जो सामग्री अभी तक उपलब्ध हुई है, वह दान पत्रों, पट्टों-परवानों, सनदों, वार्ताओं, टीकाओं आदि के रूप में है। और क्योंकि उस समय हिन्दी प्रदेश की राजनीतिक साहित्यिक और धार्मिक चेतना के प्रधान केन्द्र ब्रज और राजस्थान में थे इसलिए उन्नीसवी शताब्दी से पूर्व के गद्य के स्फुट उदाहरण भी ब्रजभाषा और राजस्थानी में मिलते हैं। साथ ही मुसलमानी शासन काल में खड़ी बोली का

प्रचार भी समस्त उत्तर भारत में गया था और उसने मुस्लिम राज दरबारों में अपना स्थान बना लिया था। उसका प्रभाव हिन्दी कवियों पर पड़े बिना न रहा। किन्तु परम्परा के अनुसार ब्रजभाषा और राजस्थानी काव्य-भाषाएँ बनी रही, और जब किसी ने कभी भूले-भटके गद्य रचना प्रस्तुत भी की, तो इन्हीं दो भाषाओं का प्रयोग किया। उन्नीसवीं शताब्दी पूर्वार्द्ध में ज्यों-ज्यों परिस्थिति बदलती गई, साहित्य तथा व्यावहारिक कार्य-क्षेत्र में खड़ी बोली प्रधानता ग्रहण करती गई और उसमें एक नवीन युग की नवीन प्रेरणा से गद्य का जन्म हुआ।

वैसे इसके पूर्व तक हिन्दी साहित्य में किसी नवीनता की आशा करना अकल्पित एवं अप्रत्याशित था। उसमें इधर-उधर किंचित परिवर्तन निश्चित रूप से हुए थे, उसे अस्वीकारा नहीं जा सकता, पर कुल मिलाकर वह रुढ़िबद्ध परम्परा को ही आत्मसात किए रहा। गद्य के क्षेत्र में भी हमें परम्परानुसार ब्रजभाषा और राजस्थानी गद्य के उदाहरण मिलते हैं। खड़ी बोली गद्य के रूप में हमें आलोच्यकालीन साहित्य का नवीन विकास सूत्र प्राप्त होता है—यहाँ नवीनता का अर्थ इसी सन्दर्भ में ग्रहण किया गया है कि उसने साहित्य के एक प्रमुख एवं स्थायी अंग के रूप में स्वरूप ग्रहण किया। डॉ० लक्ष्मीसागर वाण्य ने लिखा है, कि यद्यपि आलोच्यकालीन खड़ी बोली गद्य रचनाएँ अधिक उच्चकोटि की और सख्या में अधिक नहीं कही जा सकती। तो भी उनकी एक निश्चित परम्परा तो मिलती ही है। इस प्रकार मेरे विचार से यह कहना बहुत अधिक तर्क संगत नहीं है कि लल्लूलाल, सदल मिश्र और इशाग्रल्ला खाँ के पश्चान् खड़ी बोली गद्य परम्परा का भारतेन्दु के आविर्भाव काल तक अभाव रहा है। जैसा कि प० रामचन्द्र शुक्ल या उनका अनुकरण करने वाले कुछ दूसरे इतिहास लेखकों का कहना है। दूसरे यह तथ्य भी बहुत उल्लेखनीय है कि उनसे हमें खड़ी बोली की क्षमता और आगत की अपूर्व संभावनाओं का सुनिश्चित परिचय प्राप्त होता है। खड़ी बोली की क्षमता और शक्तिमत्ता का परिचय—जन्मकाल से ही नहीं, वरन् उसके बाल्यकाल में ही मिलता है, जिस पर किसी भी सुविज्ञ को विस्मय हुए बिना नहीं हो सकता। उसने इतने विविध विषयों का भार वहन करने के योग्य अपने को समर्थ बना लिया था कि यह देखकर एक सतोष की ही भावना उत्पन्न हो सकती थी। खड़ी बोली की इन गद्य रचनाओं में परिवर्तनशीलता एवं नई उभरने वाली प्रवृत्तियों का समावेश इतनी सहजता एवं स्वाभाविकता से हो सकता था। या हो गया था कि उसने हिन्दी साहित्य में आधुनिकता के एक सर्वथा नए युग का सूत्रपात किया। हिन्दी कथा साहित्य के आविर्भाव के लिए वस्तुनः यह महत्वपूर्ण अवसर था। ईस्ट इण्डिया कम्पनी के शासन, फोर्ट विलियम कॉलेज, ईसाई पादरियों, सरकारी शिक्षा-आयोजनाओं तथा विभिन्न शिक्षण संस्थाओं और उनसे किसी-न-किसी रूप में सम्बन्धित अथवा प्रारम्भ में ही पाश्चात्य साहित्य के सम्पर्क में आने वाले व्यक्तियों

के माध्यम द्वारा विकास को प्राप्त खड़ी बोली गद्य का परिचय प्राप्त किया जा सकता है। खड़ी बोली गद्य के सम्बन्ध में एक उल्लेखनीय तथ्य यह है कि आलोच्य काल में अधिकांशतः उपयोगी एवं व्यावहारिक विषयों से सम्बन्धित रचनाओं के निर्माण की ओर विशेष ध्यान दिया गया। हिन्दी गद्य परम्परा तीन वर्गों में विभाजित की जा सकती है :

१. ब्रजभाषा गद्य की परम्परा
२. राजस्थानी गद्य की परम्परा
३. खड़ी बोली गद्य की परम्परा

ब्रजभाषा का हिन्दी साहित्य में अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान है। उसमें साहित्यिक रचनाएँ ईसा की सोलहवीं शताब्दी में ही होने लगी थी। उसका इतना प्रचार एवं प्रसार हो गया था कि सत्रहवीं शताब्दी के आरम्भ से ही वह पूरे हिन्दी प्रदेश की साहित्यिक भाषा स्वीकार ली गई थी। स्वभावतः साहित्यिक भाषा होने के कारण किसी भाषा में समर्थता एवं प्रौढता तो आती ही है, साथ ही नई अनुभूतियाँ, दिशाएँ एवं नए रूप भी आते हैं, जिससे वह भाषा और भी समृद्ध होती है। ब्रजभाषा में भी अन्य विशेषताओं के साथ गद्य रचनाएँ भी प्राप्त होती हैं। इस सम्बन्ध में कुछ गोरखपंथी रचनाएँ प्रमाण स्वरूप प्रस्तुत की जा सकती हैं, जिनमें खड़ी बोली मिश्रित ब्रजभाषा गद्य के उदाहरण प्राप्त होते हैं। यद्यपि अभी इन रचनाओं की प्रामाणिकता के सम्बन्ध में बहुत निश्चित तर्क नहीं दिये जा सकते। विट्ठलनाथ कृत 'शृंगार रस मण्डन', गोकुलनाथ कृत कही जाने वाली 'चौरासी वैष्णवन् की वार्ता' तथा दो सौ बावन वैष्णवन् की वार्ता' आदि की गणना भी इसी सन्दर्भ में की जाती है। इन सभी कृतियों का रचनाकाल उन्नीसवीं शताब्दी के पूर्व का है। इस काल में ब्रजभाषा का स्वरूप परम्परानुसार ही मिलता है। कुछ समय पूर्व से ब्रजभाषा गद्य के तीन रूप प्राप्त होते आ रहे थे :

१. स्वतन्त्र रूप में लिखे गये मौलिक या अनूदित ग्रन्थों के रूप में।
२. महत्वपूर्ण कवियों की काव्य—रचनाओं की टीकाओं एवं आलोचनाओं के रूप में।
३. कवियों द्वारा स्वयं अपनी कृतियों में निरन्तर या स्फुट टीकाओं के रूप में।

यहाँ यह उल्लेख करना भी आवश्यक है कि ईसाई धर्म-प्रचारकों ने भी ब्रजभाषा गद्य में बाइबिल का अनुवाद किया था। स्वतन्त्र रूप से लिखे गये मौलिक या अनूदित ग्रन्थों में, अन्य अनेक के अतिरिक्त हित रूप किशोरीलाल के शिष्य और

दनकौर—निवासी प्रियादास (१७७९ रचनाकाल) कृत 'सेवक चरित्र', किसी अज्ञात लेखक कृत 'श्री नवनीत प्रिया जी की सेवा निधि' (१७९५), हीरालाल कृत 'आईन अकबरी की भाषा वचनिका' (१७९५), लल्लूलाल (१७६१-१८२४) कृत 'राजनीति' (१८०२, प्रकाशित १८०९) और 'माधो-विलास' (१८१७) और माँड़ला के माणिकलाल ओझा कृत 'सोमवशन की वशावली' (१८२८) आदि ग्रन्थों को भी इसी सन्दर्भ में लिया जा सकता है। प्रथम दो रचनाएँ वैष्णवों की राधावल्लभी सम्प्रदाय से सम्बन्धित हैं। इन दोनों तथा अंतिम रचनाओं की मौलिकता अस्पष्ट है। शेष रचनाएँ प्राचीन ग्रन्थों पर आधारित हैं। ब्रजभाषा गद्य का दूसरा रूप प्रसिद्ध कवियों की काव्य रचनाओं की टीकाओं एवं आलोचनाओं के रूप में मिलता है। इस सम्बन्ध में हरिचरणदास कृत 'बिहारी सतसई की टीका' (१७७७) और 'कवि प्रिया की टीका' (१७८८) (कहा जाता है उन्होंने 'रसिक प्रिया' और 'भाषा-भूषण' पर भी टीकाएँ लिखी—'विनोद' पृष्ठ ७१९) दनकौर-निवासी प्रियादास (रचनाकाल-१७७९) कृत 'स्फुटपद टीका' (हित-हरिवंश कृत 'चौरासी पद' के कुछ पदों पर टीका) रामसनेही पथ के संस्थापक स्वामी रामचरण के शिष्य रामजन कृत 'दृष्टान्त सागर सटीक' अथवा 'टीका सज्जुगति वचनका' (१८८२), अयोध्या के महन्त रामचरण (रचनाकाल १७८४-१७८७) कृत 'रामायण सटीक', रत्नदास (रचना-काल १७९६) कृत 'अष्टक टीका' ('महाराज' नागरीदास कृत 'अष्टक' पर टीका। नागरीदास का रचना-काल अठारहवीं शताब्दी पूर्वार्द्ध माना जाता है) असनी के ठाकुर द्वितीय कृत 'देवकीनन्दन टीका' के नाम से प्रसिद्ध 'बिहारी सतसई की टीका' (१८०४), जानकीप्रसाद कृत 'रामचन्द्रिका की टीका' (१८१५), लछिमन राउ कृत 'लछिमन चन्द्रिका' (१८१६) (केशवकृत 'कवि-प्रिया' पर टीका, लल्लूलाल कृत 'लाल-चन्द्रिका' (१८१८) (बिहारीलाल कृत 'सतसई' पर टीका), कृष्णलाल कृत (रचना-काल १८१५) कृत 'बिहारी सतसई की टीका', पुराणदास कृत 'त्रिज्या टीका' (१८१७) रीवा के महाराज विश्वनाथ सिंह कृत 'बीजक' पर टीका, देवतीर्थ स्वामी अथवा कण्ठ जिह्वा स्वामी कृत 'मानस परिचर्या' और (१८३८) द्विजराज काशीराज ईश्वरीप्रसाद नारायणसिंह कृत 'मानस परिचर्या-परिशिष्ट' (१८५५), प्रतापसिंह कृत 'रसराम की टीका' (१८३९) और 'रत्न चन्द्रिका' (१८३९) (बिहारी कृत 'सतसई' पर टीका। कहा जाता है कि प्रतापसिंह ने बलभद्र कृत 'नख-शिख' पर भी टीका लिखी), सरदार कवि कृत 'रसिक-प्रिया की टीका' (१८४६), सूरदास के दृष्टकूट' (१८४७) और 'कविप्रिया की टीका' (१८५४), जानकीदास कृत 'युक्ति रामायण' पर (१८५१) में प्रकाशित धनीराम की टीकाओं के नाम लिए जा सकते हैं। यद्यपि

इसमें ब्रजभाषा गद्य का कोई प्रौढ रूप नहीं प्राप्त होता और न उसकी कोई परम्परा ही स्थापित हो पाई, पर हिन्दी गद्य के आविर्भाव एवं विकास की दृष्टि से उसका अत्यन्त महत्व है। ब्रजभाषा गद्य का तीसरा रूप कवियों द्वारा स्वयं अपनी ही काव्य-रचनाओं अथवा सकलनकर्ताओं द्वारा काव्य-संग्रहों में टीका, व्याख्या और वाद विवादों के रूप में उपलब्ध होता है।<sup>१</sup> हरिनाथ गुजराती (रचनाकाल १७६४) ने 'संग्रह कवित्त' में, रामसनेही पथ के सस्थापक स्वामी रामचरण ने 'अशम विलास' (सम्पादन १७८८), 'किवत' (सम्पादन १७८९), 'जिज्ञासु बोध' (सम्पादन १७९०), 'विसवास बोध' (सम्पादन १७९२), 'विश्राम बोध' (सम्पादन १७९४), और 'रामरसाहासी' (सम्पादन १७९८) में, रसिक गोविन्द ने रीति ग्रन्थ 'रसिक—गोविन्दानन्दधन' (१८०१) में, प्रतापसिंह ने रीति ग्रन्थ, 'व्यग्यार्थ कौमुदी' (१८२५) में, रामराज ने रीति-ग्रन्थ 'काव्य प्रभाकर' (१८४७) में, जगन्नाथ समनेस ने 'पिंगल काव्य विभूषण' में, पजनेश ने रीतिग्रन्थ 'स्वेच्छार्थं षोणशी बिन्दु विनोद' (१८४७) में और सरदार कवि ने 'मानस रहस्य' (१८४७) में ब्रजभाषा गद्य का प्रयोग किया है। डॉ० लक्ष्मीसागर वाष्ण्य ने अपनी पुस्तक में ब्रजभाषा गद्य के कुछ उदाहरण दिए हैं।

“.....प्रथमहि ता वाल अवस्थाई मे जै श्री रसिक नृपति जू ने मोकू अगोकार कियो ॐ उपरांत ता पाछे श्री सेवक जू को दर्शन भयो बाँवत ही श्री सेवक जू विषं मरी अति आशक्ति भई ॐ के देषो सारा सार विवेक कै कौन भाति श्री रसिक नृपति जू कौ कैसे लड़ायो गयो दुलरायो है ॐ सो या भांति की सेवक जू की मत्तता की जो दसा है ता ऐसी दसा कौ मोकू भी लाहौ सदा रहै ॐ कै मँह ऐसी भांति श्री हित जू कौ कब लड़ाउगो ॐ सो या ही आसक्तिता ने बढ़ते बढ़ते सिर मे धूरि गिरवाई ॐ सो गोस्वामी जै श्री हित रूप किसोरी लाल जू के मंदिर विषं चौबारे मे भजन भावना से मत्त भयो ।”

(प्रियादास 'सेवक चरित्र' १७७९ कै लगभग पृष्ठ ६-७)

“कह्यौ है प्रीतम सो जो आपदा निवारे। कर्म वह जातें अपजस न होय। स्त्री अरु सेवक सो जो आज्ञाकारी रहै। बुद्धिवान वह जो गर्व न करै। जानी सो जो तृष्णा न राखै। पुरुष वह जो जितेन्द्री होय। अरु महाराज मत्री वह जो हितकारी होय। सजीवक तिहारो सुखदेवा नाहि यह दुख को मूल है। या कौ सोघ्र

१. डॉ० लक्ष्मीसागर वाष्ण्य : उन्नीसवीं शताब्दी, (१९६३), इलाहाबाद, पृष्ठ ७४

ही नास करो। काहूँ है जो राजा वनोंच कामाँध होय आपनी  
भलो बुरी न जानै सो इच्छामातौ रहै। अरु जब अहकार तें दुख  
पावै तब मन्त्री कौ दोष लगावै।” ....

(लल्लू लाल : ‘राजनीति’, १८०६ के संस्करण से)

“ . . . कितेरु वर्ष पाछै एक समय माधव नरपति बहुतेक लोग  
साथलै आखेट कौं गयौ। बन मे जाय बाध चीता अरना बराह  
हरिन चीतल साबर आदि जीव अनेक अहेर किये अरु जिन जिनने  
जो जो चाहे सो-सो लिये। अब अहेर करि ह्वाने बगद्यो तब नगर के  
निकट आय कहा देखतु है कि एक स्त्री पन्दह सोलह बरष की।  
स्याम घटासे केस। पाटी मानौ मरकत मणिकी टाटी। चोटी लांबी  
कारी सटकारी जैसैं पन्तग की नारी। माँग मोतियन तें सवारी।  
भाल चदकौ सौ भाग। तिलक लाल जानौ पीतम कौ सुहाग। भौहें  
वाँकी मन मोहै। श्रवण दोऊ सीप से सोहैं। दृगन के आगे कंवल  
मीन मृग खजन कहा। नासिका कौं देखि तिल फून औ कीर लज्जित  
महा। वाके मुख चद कौं पेखि पूर्णमा कौ चन्द्र कलंकौ भयो। दांत  
की पांत लखि दाडिम कौ हियो दरक गयो। ग्रीवा की सुन्दरता  
निरख कपोत कुलमलाय। कुचन की कठोरता हेरि सरोज कली  
सरोवर मे गिरी जाय। कटि की कषता देखि केहरी ने बन बास  
लियो। जाँघ की विकनाई लखि कदली ने कपूर खालियो। जाके  
कर पदकी कोमल ताके आगे पद्म की पदवी कछु नहै। ऐसी  
चपाबरनी पिक बैनी गज गौनी घुवट कियै कंचन की कलसी लियै  
एकली जल भरन जाति है। या छाबसो वाहि देखि माधव काम  
के बस होय शास्त्र कौ भय भूलि लोक लाज बिसारि . . . लोगनि  
कौं बिदा करि आप अकेलौ वही ठाढ़ी रह्यौ। अरु मनहीं मन  
कहनि लाग्यौ कि इद्र की अपछरा होयगी तोहू मोते यह अछूनी  
आज गान न पै है। याकौ आशक्त भयो जानि वह सुंदरि अति  
घबराय सरोवर पे जाय स्नान करन लागी।” .....

(लल्लू लाल ‘माधव विलास’ (१८१७), पृष्ठ ४४-४५)

जहाँ तक राजस्थानी गद्य परम्परा का प्रश्न है, ब्रजभाषा गद्य की परम्परा  
की ही भाँति वह भी अत्यन्त प्राचीन है। राजस्थानी गद्य-परम्परा का सूत्रपात  
दसवीं शताब्दी के लगभग से स्वीकारा जाता है। राजस्थानी प्रदेश की राजनीतिक  
स्थिति तत्कालीन समय में बहुत सुस्थिर न थी और आए दिन युद्ध तथा आक्रमण

हुआ करते थे। उन अराजकतापूर्ण परिस्थितियों में बहुत सारी गद्य सामग्री तो नष्ट हो गई है, पर इसके बावजूद जो सामग्री शेष रह गई है, उसको देखकर यह सुनिश्चित निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि राजस्थानी गद्य की परम्परा ब्रजभाषा गद्य की परम्परा की तुलना में अधिक समृद्ध एवं विविध विषय सम्पन्न रही। उसमें दान-पत्रों पट्टों-पर वानों, जैन ग्रन्थों, वार्ता, तथा राजनीति, इतिहास, काव्यशास्त्र, गणित, ज्योतिष आदि भिन्न-भिन्न विषय सम्बन्धी ग्रन्थों की रचना प्राप्त होती है। निरन्तर राजनीतिक क्रान्तियों तथा सरक्षकों की असावधानी के कारण राजस्थान का बहुत सा साहित्य नष्ट हो चुका है। साहित्य-सेवियों और विद्वानों द्वारा अविशिष्ट साहित्य का कुछ अंश प्रकाश में आ चुका है, किन्तु अभी बहुत कुछ अवकाश है। उसके उद्धार की भी बड़ी भारी आवश्यकता है। इधर कुछ विद्वानों की गवेषणाओं के फल स्वरूप राजस्थानी गद्य के स्फुट इतिहास पर यथेष्ट प्रकाश पड़ा है। अभी तक की उपलब्ध सामग्री के आधार पर यह निस्संकोच कहा जा सकता है कि ब्रजभाषा की अपेक्षा राजस्थानी गद्य-परम्परा अधिक समृद्ध और विविध विषय सम्पन्न रही ईसा की तेरहवीं, चौदहवीं और पन्द्रहवीं शताब्दियों के कुछ जैन धर्म सम्बन्धी ग्रन्थ उपलब्ध है, जिसमें अपभ्रंश मिश्रित राजस्थानी गद्य के उदाहरण मिलते हैं। ये ग्रन्थ प्रामाणिक हैं। वास्तव में राजस्थान गद्य ने चौदहवीं और सोलहवीं शताब्दियों के बीच यथेष्ट उन्नति की। इस काल की। रचनाओं में राजघरानों की ख्याते (इतिहास), ऐतिहासिक या काल्पनिक कथाएँ, धर्म, नीति, इतिहास, छन्द सास्त्र आदि से सम्बन्धित गद्य-पद्य मिश्रित रचनाएँ विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। सत्रहवीं शताब्दी और उसके बाद राजस्थानी गद्य में भी, ब्रज-भाषा गद्य की भाँति, काव्य टीकाएँ लिखी गईं। अनेक ऐसे ग्रन्थ भी मिलते हैं, जिनमें गद्य यत्र-तत्र बिखरा हुआ है, किन्तु जिनके लेखकों और रचना कालों के सम्बन्ध में अभी कुछ ज्ञात नहीं हो सका। ऐसे ग्रन्थों में ऐतिहासिक और काल्पनिक कथा-कहानियों (वात) की संख्या ही अधिक है। वास्तव में राजस्थानी गद्य की दृष्टि से जैन धर्म सम्बन्धी ग्रन्थों और कथा-कहानियों (वात) का महत्वपूर्ण स्थान है। उन्नीसवीं शताब्दी तक राजस्थानी गद्य में परम्पराविहित विषयों और काव्य टीकाओं की रचना बराबर होती रही। प्रारम्भिक राजस्थानी गद्य पर संस्कृत की समास शैली और अपभ्रंश का प्रभाव मिलता है। बाद की वह खड़ी बोली के निकट होने के कारण उसके रूप ग्रहण करता गया। साथ ही साहित्यिक भाषा ब्रजभाषा के प्रभाव से भी बृहत् अलग न रह सका। किन्तु ब्रजभाषा की भाँति राजस्थानी गद्य की भी अपनी सीमाएँ थीं। इसलिए वह भी नई आवश्यकताओं के अनुसार नवीन विषयों के लिए उपयोगी और उपयुक्त माध्यम सिद्ध न हो सका। ब्रजभाषा परम्परा के अन्त होने के सम्बन्ध में जिन कारणों का पीछे उल्लेख किया जा चुका है, लगभग



उन्ही कारणों से राजस्थानी गद्य परम्परा का भी उन्नीसवीं शताब्दी पूर्वार्द्ध में अन्त हो गया—यद्यपि स्फुट रूप से वह बाद को भी कभी-कभी लिखा जाता रहा। राजस्थान का राजनीतिक महत्व कम हो जाने से राजस्थानी गद्य का ह्रास हो जाना अवश्यभावी था। जहाँ तक कलकत्ते के नवीन प्रभावों के अन्तर्गत आने का सम्बन्ध है, राजस्थान द्रज प्रदेश की अपेक्षा उससे और भी दूर पड़ता था। वैसे भी ऐतिहासिक दृष्टि से, अठारहवीं शताब्दी का उत्तरार्द्ध और उन्नीसवीं शताब्दी का पूर्वार्द्ध राजस्थान के लिए अन्धकार युग है। जो लोग राजस्थानी में लिखते भी थे, वे अब कालानुसार, उसके स्थान पर खड़ी बोली का माध्यम ग्रहण करने लगे।<sup>१</sup> मेवाड़ के आज्या गांव के निवासी और बाजठूण का पुत्र तथा गोवर्धनदास का पोत्र फत्तहराम वैरागी कृत 'पंचाख्यान', (१८४७) राजस्थानी गद्य का सर्वोत्तम ग्रन्थ स्वीकारा जा सकता। यह संस्कृत 'पचनम्त्र' का अनुवाद है। इसका एक एक उदाहरण यहाँ प्रस्तुत है :

वारता ॥ एक गांव में रस मडवा लागो। जाजम बिछाई झालर बजाई। तर मईया ने तस जागो तर गांव का छोरा नै पूछे। अरे डावड़ा पांगी री जुगत बताओ। तब छोरा कीयो। वंकूड़ो आंवा का रुख हटे-छं। तब मरदग्यो कूड़े गीयो। आगे देख तो ऐक अस्त्री पांगी के कनारे रुठी बैठी छै। तब मरदग्ये कैही हे बाई तू कूणे छै। तब कन्या कहो हूं भतजन का बेटा को बहू छूं।

खड़ी बोली गद्य का प्रारम्भ आधुनिक काल का सर्वाधिक महत्वपूर्ण कहना है। इस सम्बन्ध में जॉर्ज प्रियर्सन का यह कहना कि :

'The first half of the 19th century, commencing with the downfall of the Maratha power and ending with the Mutiny, forms another well marked epoch. It was the period of renaissance after the literary dearth of the previous century. The printing press now for the first time found its practical introduction in to Northern India, and led by the spirit of Tulsidas, literature of a healthy kind rapidly spread over the land'

कुछ अंशों में ठीक स्वीकारा जा सकता है किन्तु उनकी यह धारणा कि खड़ी बोली गद्य का आविष्कार अंग्रेजी द्वारा हुआ और सर्वप्रथम गिलाकाइस्ट की अध्यक्षता में प्रेमसागर, के लेखक लल्लू लाल द्वारा साहित्यिक गद्य माध्यम के रूप में

१—डॉ० लक्ष्मीसागर बाणर्षेय . उन्नीसवीं शताब्दी, (१९६३), इलाहाबाद पृ० ८०।

व्यवहृत हुआ तर्क सगत नहीं। इसी प्रकार आर० डब्ल्यू० फेजर का यह मत कि :

‘The modern Hindi language (Khariboli or High Hindi) may be regarded in a manner as the creation of the two pandits (Kallu ji Lal and Sadal Misra).’

भी उचित नहीं है। प्रसिद्ध आलोचक एव इतिहासकार डॉ० लक्ष्मीसागर णववाध्या ने अपने प्रामाणिक ग्रन्थ ‘हिन्दी साहित्य का इतिहास’ में तर्कों के साथ इसका खण्डन किया है। हिन्दी साहित्य में ब्रजभाषा गद्य की परम्परा और राजस्थानी गद्य की परम्परा पहले से ही मिलती है। इसका सप्रमाण उल्लेख ऊपर किया जा चुका है। इस परम्पराओं के सूत्र इस काल से प्राप्त होते हैं, जब कि भारत में ब्रिटिश साम्राज्यवाद की स्थापना नहीं हुई थी और न लल्लूलाल तथा सदलमिश्र के कार्य स्थान ‘फोर्ट विलियम कॉलेज’ की ही स्थापना हुई थी। अमीर खुसरो, सन्त कवियों दक्खिनी हिन्दी के कवियों तथा अन्य साहित्यिक धारा के कवियों ने काव्य में खड़ी बोली का स्फुट रूप में निरन्तर प्रयोग किया, हिन्दी साहित्य का इतिहास इस तथ्य का साक्षी है, जिसे अस्वीकार नहीं जा सकता। जब फोर्ट विलियम कॉलेज की स्थापना हुई, तों लगभग उसी काल में महन्त सीतलदास ने खड़ी बोली में आद्योपात्त अपनी रचनाएँ प्रस्तुत कीं। खड़ी बोली गद्य के विकास में इसाअल्ला खाँ का महत्वपूर्ण स्थान है। उनकी प्रसिद्ध कृति ‘उदयभान चरित या रानी केतकी की कहानी’ है। जिसका रचनाकाल यद्यपि उन्होंने नहीं दिया है, यह अनुमान किया जाता है कि इसकी रचना १८०० और १८०८ के मध्य हुई होगी।

कहानी इस प्रकार है। सूरजभान एक राजा था और लक्ष्मीदास उसकी रानी उसके एक बेटा था जिसे सब लोग कुंवर उदयभान पुकारते थे। ‘उसके जीवन की जेठ में सूरज की एक सोत आ मिली थी।’ उसकी ‘महो भीनती’ चली जा रही थी कि एक दिन अल्लूडपन के साथ ‘देखता भानता चला जाता है।’ इतने में उसे एक हिरनी दिखाई दी और उसने सब छोड़-छाड़ इसके पीछे घोड़ा फेंका दौड़ते-दौड़ते वह एक अमराई में जा पहुँचा जहाँ चालीस-पचास रथियाँ एक-से-एक जीवन में अगली भूना डाले भूज रही हैं और सावन गाती हैं। सबके साथ रानी केतकी के हृदय में उसने घर कर लिया। उदयभान ने जब बिछौना किया, तब रात को केतकी ने अपनी सहेली मदनबान से अपने ‘जोड़े’ से मिलाने के लिए प्रार्थना की। मदनबान केतकी के झिए वहाँ पहुँची जहाँ उदयभान सो रहा था। वहाँ दोनों में बातचीत हुई और यह पता चला कि केतकी राजा जगत प्रकाश की बेटा है और उसकी माँ रानी वामलता कहलाती है। उसी समय दोनों में ‘गठ जोड़’ हुआ। फिर ‘अपनी अगूठियाँ हेर-हेर’ की और ‘लिखौती लिख दो। उदयभान ने एक धीमी सी चुटकी भी ले

ली ।' पिछले पहर रानी अपनी सहेलियों के साथ जिधर से आई थी चली गई और उदयभान अपने घोड़े पर सवार हो अपने घर पहुंचा । परन्तु कुंवर उदयभान बहुत खिन्न रहने लगा । उसे खाना, पीना, सोना आदि कुछ भी अच्छा न लगता था । होते-होते यह बात महाराज और महारानी तक भी पहुँची । उदयभान से जब उन विषय में पूछा गया तो उसने लिखकर अपने माता-पिता को सब हाल बता दिया । महाराज ने भी कुंवर को विश्वास दिलाया कि उदास मत हो । यदि रानी केतकी के मा-बाप राजी से मान गए, तो अच्छा है नहीं तो ढाल तलवार के जोर से हम तुम्हारी दुल्हन तुम्हें दिलवा देंगे । राजा ने सन्देश भेजा । परन्तु उधर से प्रस्ताव अस्वीकृत हुआ । बस, उदयभान के पिता ने जगत प्रकाश पर चढ़ाई कर दी । जब दोनों महाराजों में लड़ाई होनी लगी तो 'रानी केतकी सावन भादों के रूप रोने लगी । कुंवर ने चुपके से कहला भेजा कि इन दोनों को लडने दो, हम तुम मिलकर किसी और देश को निकल चले । 'रानी ने चिट्ठी को अपनी आँखों लगाया ।' और उस चिट्ठी का उत्तर मुँह की पीक' से लिखकर भेज दिया । उधर जगतप्रकाश ने अपने को अत्यन्त संकट में देखकर अपने गुरु को, जो कलाश पर्वत पर रहता था, स्मरण किया और कहा कि हमारी कुछ सहायता कीजिए । गुरुजी ने उदयभान, सूरजभान और रानी लक्ष्मीबास को हिरण-हिरणी बनकर वन में छोड़ दिया । राजा की विनती पर जोगी बहुत प्रसन्न हुआ । उसने आशीर्वाद दिया कि 'दन दनाओ, सुख, चैन' से रहो' ! उसने राजा को एक बाघम्बर और भभूत दिया और कहा कि जब 'गाढ़ पड़े तो इसमें से एक बाल फूँक देना और बात की बात-बात में हम आ जाएँगे । रहा भभूत, तो यह ऐसा है कि यदि नेत्रों में इसका अजन करो तो अदृश्य हो जाओ । उदयभान को न पाकर रानी केतकी अत्यन्त व्याकुल हुई । वह अपनी सखी मदनबान के सामने रोने लगी । परन्तु मदनबान ने उसकी सहायता न की । एक रात रानी केतकी ने आँख मिचौनी के बहाने अपनी माँ से भभूत ले ली और उसे लगाकर अदृश्य हो कुंवर उदयभान की खोज में चल पड़ी । राजा जगतप्रकाश अपनी कन्या को न देखकर व्याकुल हुआ । उसने जोी महेन्द्रगिरि को बुलाया और सबको ढूँढ लाने के लिए प्रार्थना की । गुरु ने तीनों को फिर मनुष्य बना दिया और विवाह की तैयारियाँ होने लगी । समस्त भूमण्डल और स्वर्ग आदि सजाए गए । अन्त में दोनों का विवाह हो गया । बस—

'जी लगा कर केवड़े में केतकी का जी खिला ।

सच है दोनों के जियों को अब किसी की क्या पड़ी ।'

'रानी केतकी की कहानी' लौकिक शृंगार से ओतप्रोत कहानी है । इसमें तत्वों (chance Elewents) को महत्व देते हुए अनेक अलौकिक घटनाओं का समावेश किया गया है । सभी पात्र हिन्दू हैं और उसमें पर्याप्त सक्रियता है । इस

कहानी में कथोपकथनो का यद्यपि पूर्णतया बहिष्कार नहीं किया गया है, पर चूँकि कहानी वर्णनात्मक शैली में लिखी गई है, इसलिए इसमें कथोपकथनो का कोई महत्व विशेष नहीं है डॉ० लक्ष्मीनारायण वाष्ण्य के अनुसार कहानी के तीनों आवश्यक तत्वों की दृष्टि से हम इस कहानी को माध्यम श्रेणी का स्थान दें, तो कोई अन्याय न होगा। नगरो के वर्णन के अत्युक्तपूर्ण हैं, वास्तव में कहानी के चरित्र-चित्रण, उसके वातावरण और उसके वर्णनों के निर्माण में लेखक की प्रवृत्ति तथा व्यक्तित्व का उत्तरदायित्व अधिक है। अपनी फुदक और चंचलता को लेखक छोड़ नहीं सका, इससे कहीं कहीं अनभिलिखित बातों को समावेश हो गया है, कहानी में गम्भीर तत्वों की खोज बाध्यानुवाचिषणवत् है। जहाँ तक मेरी धारणा है, इशा अल्लाह खाँ की प्रस्तुत कहानी यद्यपि उन अर्थों में कहानी नहीं है, जिन अर्थों में हम आज परिचित हैं, पर हिन्दी कहानी की परम्परा के निर्माण में उसका निश्चित रूप से महत्वपूर्ण स्थान है, निर्विवाद है। उसने एक नई दिशा ही नहीं दी, विराट सम्भावनाओं का भी निर्माण किया तथा आगत के लिए एक उल्लेखनीय पृष्ठभूमि तैयार की, इसे अस्वीकारा नहीं जा सकता।

इस कहानी की भाषा के सम्बन्ध में कुछ भी कहने के पूर्व स्वयं इशा अल्लाह खाँ द्वारा दिए गए स्पष्टीकरण को जान लेना आवश्यक है। उन्होंने लिखा है—

‘एक दिन बैठे २ यह बात अपने ध्यान में ली कि कोई कहानी ऐसी कहिए कि जिससे हिन्दी की छूट और किसी बोली की पुट न मिले। तब जाके मेरा जी फूट की कली के रूप से खिले। बाहर की बोली और गवारी कुछ उसके बीच में न हो। अपने मिलने वालों में से एक कोई पढ़े-लिखे। पुराने-धुराने। डाग : बूढ़े घाग यह खट-राग लाए। सिर हिलाकर मुह थुथाकर, नाक भौंह चढ़ाकर। आँखें फिरोकर लगे कहने—यह बात होते दिखाई नहीं देती। हिन्दवीयन भी न निकले और भाखापन भी न हो।’ इससे स्पष्ट है कि उनकी खड़ी बोली पर ब्रजभाषा का प्रभाव था, जिससे वे बच नहीं पाए थे। उनके वाक्य-विन्यास में विदेशीयन भी आ गया है, जैसे ‘सिर झुका कर नाँक रगड़ता हूँ अपने बनाने वाले के सामने जिसने हम सबको बनाया, ‘इस सिर झुकाने से साथ ही दिन रात लपता हूँ उस अपने दाता के भेजे हुए प्यारे को’, रानी केतकी का चाहत से बेकल होना और मदनबान का साथ देने से नाहीं करना और लेना उसी भभूत का, जो गुरु जा दे गए थे। आख मुचौवल के बहाने अपनी माँ रानी कामलता से ...’ आदि। इशा का उद्देश्य ‘गवारी’ और ‘भाखापन’ दूर करना का कहा तक पूर्ण हुआ, यह स्पष्ट ही है। उन्हें कुछ अशो तक तत्कालीन परिस्थितियों को देखते हुए तो सफलता अवश्य ही प्राप्त हुई। इशा की भाषा में कुछ विशेषताएँ हैं। आधुनिक हिन्दी और उर्दू में कृतत क्रियाओं और विशेषणों का प्रयोग बहुतायत से प्राप्त होता है। परन्तु उनमें वचन का प्रयोग नहीं होता। पुरानी उर्दू में यह बात प्राप्त

होती थी। उसमें कृदंतो एव विशेषणो में वचन सूचक चिन्ह लगते थे। इशा के गद्य में ऐसे प्रयोग स्थान २ पर प्राप्त होते हैं, जैसे 'आतियाँ जातिया जो खासे हैं, उसके ध्यान बिन यह सब फाँसें हैं।' 'निवाकी, फून्नी, बजरी, लचकी, मोरपंजी, स्यामसुन्दर राम सुन्दर और जितनी ढब की नावे थी, सुनहरी, रूपहरी किसी २ में सौ-सौ लचकों खातियाँ, आतियाँ, ठहरातियाँ, फिरातियाँ थी। उन सभी पर खचाखच कुजनियाँ समजनियाँ, डोमनिया भरी हुई अपने-अपने करतबों पर नाचती, गाती, बजाती, कूदती, फादती घूमे मचातियाँ, अंगड़तियाँ, जम्हातियाँ, उगलिया चातियाँ और दुली पड़तियाँ थी, 'घरवालिया जो किसी गैल से बहलातियाँ हैं आदि। इशा को अपनी बात सीधे-सीधे न कहकर घुपा-फिराकर और उपमा तथा रूपको का प्रयोग कर कहने की आदत थी, जैसे 'मैंने उनकी ठडी साँस का टहोका खाकर भुँभलाकर कहा—मैं कुछ ऐसा बड़बोला नहीं जो राई को परबत कर दिखाऊँ और भूठ सच बोलकर उगलियाँ नचाऊँ और बे सिर बे टिकाने की उलभी-सुलभी बातें पचाऊँ। जो मुझसे न हो सकता तो यह बात मुह से क्यी निकालता' या 'दाहना हाथ मुह पर फेरकर आपको जताता हूँ, जो मेरे दाता ने चाहा तो वह ताव-भाव और कूद-फाद, लपट-भपटदिखाऊँ जो देखते ही आपके ध्यान का घोड़ा जो ब्रिजली से भी बहुत चक्कल अचपलाहट में है, अपनी चौकड़ी भूल जाय।' या 'चप्पाचप्पा कही ऐसा न रहे जहा भीड़ भडक्का घूम घडक्का न हो जाय, डोमनियों के रूप में सारगियो छेड़-छेड़ सोहेली गाम्रो। दोनों हाथ हिला के उगलियाँ नचाओ। जो किसी ने न सुनी हो, वह ताव-भाव वह चाव दिखाओ ठुड्डियाँ गुनगुनाओ, नाक भवे तानर भाव बताओ; कोई छूटकर रह न जाओ, 'उन सभी पर खचाखच कुजनियाँ, रामजनिया, डोमनिया भरी हुई अपने-अपने करतबों में नाचती गाती, कूदती फादती घूमे मचातिया अंगड़तियाँ, जम्हातिया, उगलिय नचातियाँ दुली पड़तिया थी, 'हमें ऐसी क्या पड़ी जो इस घड़ी ऐसी भेलकर रेल पेल ऐसी उठें और तेल फुलेल भरी हुई उनके भाकने को जा खड़ी हो।' या 'हाथ रे उनके उभार के दिनो का सुहानापन, चाल ढाल का अच्छन बच्छन उठती हुई कोयल की कली पहने; जैसे पड़े तडके घु घले के हरे भरे पहाड़ो की गोद से सूरज की किरनें निकल आती हैं आदि। उन्होंने अपनी भाषा में कुछ मुहावरों का भी प्रयोग किया। जैसे, 'छाती के के किवाड़ खुलना', 'जैसा मुह वैसा थप्पड़', 'कुछ दाल में काला है', 'भरभर भोली सिर निदुराना, 'सिर मुड़ते ही ओले पड़े' आदि मुहावरों के अत्यन्त सुन्दर प्रयोग प्राप्त होते हैं।

खड़ी बोली गद्य की दिशा में राजा शिवप्रसाद सितारे हिन्दू का भी उल्लेख-

१—विस्तृत विवरण के लिये देखिए : डॉ० लक्ष्मीसागर वाष्ण्य : आधुनिक साहित्य, (१९४६), इलाहाबाद।

नीय योगदान है। राजा साहब ने अपने भाषा सम्बन्धी सिद्धांतों का उल्लेख १८६८ में रचित 'भाषा का इतिहास' में किया है। राजा साहब जिस 'ग्राम-फहम' की भाषा को प्रचलित करना चाहते थे। उस सम्बन्ध में हैनरी पिकौट (१८२६-१८९६) ने एक जनवरी १८८४ की एक पत्र में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र को ठीक ही लिखा था, "... राजा शिवप्रसाद बड़ा चतुर है। बीस बरस हुए उसने सोचा कि अंगरेजी साहबों को कैसी २ बातें अच्छी लगती हैं इन बातों का प्रचलित करना चतुर लोगों का परम धर्म है। इसलिए बड़े चाव से उसने काव्य को और अपनी हिन्दी भाषा को भी बिना लाज छोड़कर उर्दू के प्रचलित करने में बहुत उद्योग किया। ... राजा शिवप्रसाद को अपना ही हित सबसे भारी बात है।' राजा साहब की यह धारणा धारण उस काल में सर्व सम्मत न हो सकी। प्रसिद्ध उपन्यासकार देवकीनन्दन खत्री (१८६१-१९१३) ने 'चद्रकाता सतति की रचना करते समय लिखा था, 'जिस समय मैंने चद्रकाता लिखनी आरम्भ की थी उस समय से इस समय में बड़ा अन्तर है। हिन्दी के साहित्य में उस समय कविवर प्रतापनारायण मिश्र, पण्डितवर अम्बिकादत्त व्यास जैसे धुरन्धर किन्तु अनुदत्त मुकवि और सुलेखक विद्यमान थे। राजा लक्ष्मणसिंह जैसे सुप्रतिष्ठित पुरुष हिन्दी की सेवा करने में अपना गौरव समझते थे परन्तु अब न वैसे धार्मिक कवि हैं और न वैसे सुलेखक। उस समय हिन्दी के लेखक थे परन्तु ग्राहक न थे, इस समय ग्राहक हैं पर वैसे लेखक नहीं हैं। मेरे इस कथन का यह मतलब नहीं है कि वर्तमान समय के साहित्य सेवी प्रतिष्ठा के योग्य नहीं हैं, बल्कि यह मतलब है कि जो स्वर्गीय सज्जन अपनी लेखनी से हिन्दी के आदि युग में हमें ज्ञान दे गये हैं वे हमारी अपेक्षा बहुत चढ़ बढ़कर थे। उनकी लेख प्रणाली में चाहे भेद रहा हो परन्तु उन सबका लक्ष्य यह था कि इस भारत भूमि में किसी तरह मातृभाषा का एकाधिपत्य हो, लेकिन यह कोई नियम की बात नहीं है कि वही लोगो से कुछ भूलें हो वैसे ही नहीं, उनसे भूल हुई तो यही कि प्रचलित शब्दों पर उन्होंने अधिक ध्यान नहीं दिया, राजा शिवप्रसाद जी के राजनीति के विचार चाहे कैसे ही रहे हो पर सामाजिक विचार उनके बहुत ही प्राज्ञ थे और वे समयानुकूल काम करना जानते थे, विशेषतया जैसे ढग की हिन्दी के लिख गये हैं उसी से वर्तमान समय में हिन्दी का रास्ता कुछ साथ हुआ है। चाहे कोई हिन्द हो चाहे जैन या बौद्ध हो और आर्यसमाजी या धर्म समाजी ही क्यों ब-हो परन्तु जिन सज्जनों के मानवीय अवतारों और पूर्वजनों ने इस पुण्यभूमि का अपने आधिपत्य से गौरव बढ़ाया है उसमें ऐसा अभाग्य कौन होगा जो पुण्यभूमि और मधुरता मुक्त संस्कृत भाषा के शब्दों का प्रचार चाहेगा। मेरे, विचार में किसी विवेकी भारत सन्तान के विषय में केवल यह देखकर कि वह विदेशी भाषा के शब्दों का प्रचार कर रहा है यह गडन्त कर लेना कि वह देव वाणी के पवित्र शब्दों का विरोधी है भ्रम ही नहीं किन्तु अन्याय भी है। देखना यह चाहिए कि ऐसा करने से उनका मतलब क्या है। भारतवर्ष में आठ सौ वर्ष तक विदेशी यवनों का राज्य

रहा है इसलिए फारसी और अरबी के शब्द हिन्दू समाज में न 'पठेन यावनी भाषा' की दोवार लाघकर उसी प्रकार घुमे जिन प्रकार हिमालय के उन्नत मस्तक लाघकर वे स्वयं आ गये। यहाँ तक कि महात्मा तुलसीदास जी जैसे भगवद्भक्त कवियों को भी 'गरीब निवाज' आदि शब्दों का वर्णावलि खीन के करना पड़ा। आठ वर्ष के कुमस्कार को जो गिनती के दिनों में दूर करना चाहते हैं उनके उत्साह और साहस की प्रशंसा करने पर भी हम यह कहने के लिये मजबूर हैं कि वे अपने बहुमूल्य समय का सदुपयोग नहीं करते बल्कि जो कुछ वे कर सकते थे उसमें भी दूर रहते हैं। यदि ईश्वरचंद्र विद्यासागर सीधे साधे शब्दों से बगला में काम न लेते तो उत्तर काल के लेखकों को मस्तक शब्द के बहुत प्रचार का अवसर न मिलता और यदि "राजा शिव-प्रसादी हिन्दी" प्रगट न होती तो सत्कारी पाठशालाओं में हिन्दी के चद्रमा की चांदनी मुश्किल से पहुँचती। मेरे बहुत से मित्र हिन्दुओं की अकृतज्ञता यों वर्णन करते हैं कि उन्होंने हरिश्चंद्र जी जैसे देश हितैषी पुरुष की उत्तम उत्तम पुस्तकें नहीं खरीदी, पर मैं कहता हूँ कि यदि बाबू हरिश्चंद्र अपनी भाषा को थोड़ा सरल करने तो अपने भाइयों को अपने समाज पर कलक लगाने की आवश्यकता न पड़नी और स्वाभाविक शब्दों के मेल से हिन्दी की पैमिजर भी मेल बन जाती। प्रवाह के विरुद्ध में चलकर यदि कोई कृतार्थ हो तो निःसंदेह उसकी बहादुरी है परन्तु बड़े २ दार्शनिक पण्डितों ने इसको असम्भव ठहराया है। सार कुछ निधि और कवि वचन सुजा की भाषा यद्यपि भावुक जनों के लिए आरंभ की वस्तु थी परन्तु समय के उपयोगी न थी। हमारे 'सुदर्शन' की लेख प्रणाली को हिन्दू के धुरन्धर लेखकों और विद्वानों ने प्रशंसा के योग्य ठहराया है परन्तु साधारणजन उससे कितना लाभ उठा सकते हैं। यह सोचने की बात है। यदि महाकवि भवभूति के समान किसी भविष्य पुरुष की आज्ञा हो पर ग्रन्थकारों और लेखकों को यत्न करना चाहिए तब तो मैं सुदर्शन सम्पादक पण्डित माधवप्रसाद मिश्र को भी भविष्य की आज्ञा पर बधाई देना हूँ और यदि ग्रन्थकारों का भविष्य कीपेक्षा वर्तमान से अधिक सम्बन्ध है तो निःसंदेह इस विषय में मुझे आपत्ति है। किसी दार्शनिक गन्ध या पत्र की भाषा के लिए यदि किसी बड़े कोष को टटोलना पड़े तो कुछ पर बाह्य नहीं परन्तु साधारण विषयों की भाषा के लिए भी कोष की खोज करनी पड़े तो निःसंदेह खेद की बात है। हमारी हिन्दी किसी श्रेणी की हिन्दी है। इसका निर्धारण मैं नहीं करता परन्तु मैं यह नहीं मानता हूँ कि इसके लिए कोष की तलाश करनी नहीं पड़ती। चद्रकाता के आरम्भ के समय मुझे यह विश्वास न था कि उसका इतना अधिक प्रचार होगा, यह मनोविनोद के लिये लिखी गई थी पर पीछे लोगों का अनुराग देखकर मेरा भी अनुराग हो गया और मैंने अपने उन विचारों को जिनको मैं अभी तक प्रकाश नहीं कर सका फैलाने के लिए इसी पुस्तक को द्वार बनाया और सरल भाषा में उन्हीं मामूली बातों को लिखा जिससे मैं उस मनोहर मण्डली का प्रिय पात्र

बन जाऊ जिनके हाथ में भारत का भविष्य सौंपकर हमें इस असार संसार से विदा होना है। मुझे इस बात का बड़ा हर्ष है कि मैं इस विषय में सफल काम हुआ और मुझे गाहको की अच्छी श्रेणी मिल गई। यह बात बहुत से सज्जनों पर प्रगट है कि चन्द्रकाता पढ़ने के लिए बहुत से पुरुष नागरी की वर्णमाला सीखते हैं। जिनको कभी हिन्दी सीखना न था उन लोगों ने भी इसके लिए हिन्दी सीखी है। हिन्दी के हितैषियों में दो प्रकार के सज्जन हैं। एक तो वे जिनका विचार यह है कि चाहे अक्षर फारसी क्यों न हो पर भाषा विशुद्ध संस्कृत मिश्रित होनी चाहिए और दूसरे वे जो यह चाहते हैं कि विशुद्ध संस्कृत मिश्रित होनी चाहिए और दूसरे वे जो यह चाहते हैं कि चाहे भाषा में फारसी के शब्द मिले ही हो पर अक्षर नागरी होना चाहिये। पहिले पक्ष में पंजाब के आर्य समाजियों और धर्म सभा वालों को मान लेता हूँ। जिनमें वर्णमाला के सिवाय फारसी अरबी को कुछ सहारा नहीं है। सब कुछ संस्कृत का है और दूसरे पक्ष में मैं अपने को ठहरा लेता हूँ जो इसके ठीक विपरीत हैं। मैं इस बात को भी स्वीकार करता हूँ कि जिस प्रकार फारसी अपना ही हिन सबसे भारी बात है। 'राजा साहब की के उपयुक्त शब्द' उसका जीवन है ठीक उसी प्रकार न गरी वर्णमाला हिन्दी का शरीर और संस्कृत के उपयुक्त शब्द उसके प्राण कहे जा सकते हैं। यदि यह देश यवनों के अधि न हुआ होता। यदि कायस्थादि हिन्दू जातियों को उर्दू भाषा का प्रेम अस्थिर मज्जागत न हो गया होता तो हिन्दी का शरीर और जीवन पृथक् पृथक् दिखलाई न देता। उसी प्रकार हमारे ग्रंथों की सजीव उत्पत्ति होती जिस प्रकार द्विज बालको की होती है। शरीर में यदि आत्मा न हो तो वह बेकार है और यदि आत्मा को मनुष्यादि उपयुक्त शरीर न मिलकर पशु पक्षी आदि का मिल जाय तो वह भी निष्फल ही है। इसलिए पहले शरीर बना रहे फिर उसमें आत्म देह की स्थापना करना ही न्याय युक्त और फलप्रद है। "चन्द्रकान्ता और सत्तति" में यद्यपि इस बात का पता नहीं लगेगा कि कब और कहा भाषा का परिवर्तन हो गया परन्तु उसके आरम्भ और अन्त ठीक वैसा ही परिवर्तन पावेंगे जैसा बालक और वृद्ध में। एकदम से बहुत से शब्दों का प्रचार करते तो कभी सम्भव न था कि उतने संस्कृत के शब्द हम उन कुपट ग्रामीण लोगों को याद करा देते जिनके निकट काला अक्षर भैंस के या हमारे इस कर्तव्य का आश्चर्य मय फल देखकर वे लोग भी बोधगम्य उर्दू के शब्दों को अपनी विशुद्ध हिन्दी में लाने लाने लगे हैं जो आरम्भ में इसीलिए हम पर कटाक्षपात करते थे। इस प्रकार प्राकृतिक प्रभाव के साथ साहित्य सेवियों की सरस्वती का प्रभाव बदलता देखकर समय के बदलने का अनुमान करना कुछ अनुचित नहीं है। जो हो भाषा के विषय में हमारा वक्तव्य यही है कि वह सरल हो और नागरी वर्णों में हो क्योंकि जिस भाषा के अक्षर होते हैं, उनका खिचाव उन्हीं मूल भाषाओं की ओर होता है जिनसे उनकी उत्पत्ति हुई है।



इस प्रकार भाषा सम्बन्धी संशोधन-परिशोधन से हिन्दी गद्य का रूप सवरता निखरता गया, जिसमें राजा लक्ष्मण सिंह (१८२६—१८६७), राजा शिवप्रसाद (१८२३—१८६५), स्वामी दयानन्द (१८२४—१८८३), और भारतेन्दु हरिश्चन्द्र (१८५०—१८८५) के अतिरिक्त ला० श्रीनिवासदास (१८५१—१८८७), बालकृष्ण भट्ट (१८४४—१९१४), प्रतापनारायण मिश्र (१८५६—१८९४), राधाकृष्ण दास (१८६५—१९०८), बदरीनारायण चौधरी 'प्रेमघन' (१८५५—१९२३) बाल मुकुन्दगुप्त (१८६५—१९०७), किशोरीलाल गोस्वामी (१८६५—१९३२) तथा अन्य अनेक गद्यकारों का महत्वपूर्ण योगदान रहा। गद्य के विकास से हिन्दी कहानी का प्रारम्भ और विकास वैसे हुआ, इसका आगे यथास्थान वर्णन किया जायगा।

### प्राचीन कथा साहित्य

वास्तव में हिन्दी कहानी साहित्य वस्तुतः आधुनिक काल की देन है और उसका सम्बन्ध पीछे ले जाना अमंगल ही नहीं हास्यास्पद भी है। लेकिन पूरी परम्परा का परिचय देकर यह स्पष्ट करने के सूत्र कहाँ से मिलते हैं। प्राचीन कथाओं के स्वरूप वैदिक, मन्त्र, पालि, प्राकृत और अपभ्रंश आदि युगों के साहित्य में उपलब्ध होते हैं। कुछ विद्वानों ने कथा साहित्य का आविर्भाव वैदिक संस्कृत से सम्बद्ध करने का प्रयत्न किया है, पर ऋग्वेद में कथाओं के बीज मात्र प्राप्त होते हैं, कथाएँ नहीं। उपनिषदों में सुख-शान्तिदायिनी सूक्तियों के मध्य कथाओं का स्वरूप प्राप्त होता है, किन्तु उन्हें वास्तव में कथाएँ स्वीकारना उचित नहीं क्योंकि वे सही अर्थों में कथाएँ नहीं हैं वरन् उपनिषदों के विभिन्न भावों का स्पष्टीकरण करने वाले उदाहरणों के रूप में हैं। अतः उनकी अलग कोई सत्ता नहीं स्वीकारी जा सकती। इन उदाहरणों के स्वरूप इस प्रकार हैं:

१ छान्दोग्य उपनिषद् में - उपस्ति की कठिनाई, महात्मा रैव की कथा, तथा सत्य काम की गो सेवा आदि।

२ छान्दोग्य में—इवेतकेतु और उद्दालक की कथा।

३ प्रश्नोपनिषद् में—कबन्धी, वैदर्भि, गाठर्य, सुकेशा, कौशल्य, सत्यकाम आदि की कथाएँ।

४ केनोपनिषद् में—देवताओं की शक्ति-परिक्षा की कथा।

५ बृहदारण्यक में—गार्गी और याज्ञवल्क की कथा।

६ मुण्डकोपनिषद् में—महाशय शौनक और अगिरा की कथा।

७ कठोपनिषद् में—नचिकेता के साहस की कथा।

१ विस्तृत विवरण के देखिए: डॉ० लक्ष्मीसागर वाण्येय - उन्नीसवीं शताब्दी, (१९६३), इलाहाबाद।

८ तैत्तिरीय मे—अश्विनीकुमार और उनके गुरु दध्यग को कथा ।

इन धार्मिक कथाओं का स्वरूप हमारे आत्मिक जीवन से अधिक है, कथात्मक तत्वों से कम । यज्ञ, अष्टय त्मवाद, पूर्वजन्म, मृत्योपरान्त जीवन, मोक्ष तथा आनन्दापि इन कथाओं के विषय हैं । जिन्हें वर्णनात्मक शैली में प्रस्तुत किया गया है । सहिता, ब्राह्मण-ग्रंथ और उपनिषदों को उस काल में अपार लोकप्रियता प्राप्त हुई और ज्ञानी-जनो को कथाओं के महासंग्रह प्रस्तुत करने पड़े । 'लेकिन उस समय तक आते-आते धर्म, लोक-भावना और साहित्यिक रुचि तीनों एक दूसरे से तादात्म्य स्थापित करने लगी थी । अतएव उस काल के साहित्यिक मनीषियों को एक महान् और व्यापक कथा ढूँढनी पड़ी, लेकिन तब तक की सामग्री के अन्तर्गत में ढूँढने से उन्हें जो राम-कृष्ण की कथा मिली होगी, वह बहुत छोटी रही होगी । अतः बाल्मीकि और वेद व्यास को कुछ मूल कथा और बहुत कुछ कल्पना के संयोग से एक आख्यान बनाना पड़ा होगा, जो अपने रूप में समस्त पूर्ववर्ती कथाओं से महान् और व्यापक सिद्ध हुआ होगा और ऐसे ही आख्यान के मेरुदण्ड पर उन मनीषियों ने क्रमशः रामायण और महाभारत आख्यानक काव्यों की सृष्टि की होगी तथा इनमें अन्यान्य कथाओं की सुन्दर लड़ी गूँथ कर उन काव्यों को महाकाव्य बनाया पड़ा होगा । वस्तुतः भारतीय इतिहास में यह कलासृष्टि उन आदि कलाकारों की प्रथम अपूर्व सृष्टि सिद्ध हुई होगी । लेकिन इन आख्यानक काव्यों के पूर्व ही उपनिषदों की कथाओं की मूल आत्मा जिज्ञासा और प्रश्नोत्तर की भावना पर आधारित थी । फलतः इन आदि महाकाव्यों में भी जिज्ञासा और धार्मिक पिपासा की शान्ति के लिये मनीषियों ने कितने प्रश्नोत्तरों को प्रस्तुत किया होगा । बाल्मीकि रामायण में सरयू नदी की उत्पत्ति की कथा इसका उदाहरण है । रामायण और महाभारत की रचना बौद्ध जातक की कथाओं के बहुत पूर्व हुई थी । विद्वानों ने रामायण को ५०० ई० पू० की रचना माना है । अर्थात् बुद्ध के जन्म के पूर्व ही । यद्यपि आज रामायण का जो स्वरूप प्राप्त होता है वह बुद्ध के जन्म के पश्चात् उसे प्राप्त हुआ था ।

धीरे-धीरे पौराणिक कथाओं का विकास होता गया और दन्तकथाओं का भी प्रारम्भ हुआ इनमें पशु-पक्षी, देव-दानव, नदी, पहाड़, सरोवर, पेड़-पौधे आदि प्रायः भी प्रस्तुत किए गए हैं । बौद्ध जातक कथाएँ उसी शैली में हैं । इनकी रचना परवर्ती संस्कृत कथाओं के पूर्व हुई थी । जातक शब्द का अर्थ है जन्म सम्बन्धी । बोधि का अर्थ है—बुद्धत्व और 'सत्त्व' का अर्थ प्राणी है । अर्थात् बुद्धत्व के लिए प्रयत्नशील प्राणी । जातक कथाओं में बौद्ध सत्त्व के पाँच सौ सैंतालिस जन्मों का उल्लेख है । ये कथाएँ चार भागों में विभाजित की जा सकती थी—

१. पञ्चुपन्नवत्थु कथा

२. अतीतवत्थु

३ अत्य वणाना

४ समोधान ।

पंचपन्नवत्थु कथा का एक उदाहरण इस प्रकार है :

“वह कटुभाषी भिक्षु (किसी का) उपदेश न ग्रहण करता था । बुद्ध ने उससे पूछा भिक्षु ! क्या तू सचमुच कटुभाषी है, किसी का उपदेश ग्रहण नहीं करता ?”

“भगवान ! यह बात सच है ।”

बुद्ध ने कहा—“पहले भी तूने कटुभाषिता के कारण पंडितों का उपदेश नहीं ग्रहण किया” कह अतीत की कथा सुनाई ।”

अतीतवत्थु अर्थात् अतीत कथा का एक उदाहरण इस प्रकार है, पूर्व समय में, बाराणसी में ब्रह्मदत्त के राज्य करते समय, बौद्धसत्त्व मृग की योनि में पैदा हो, मृगगण के साथ जंगल में रहते थे । (एक दिन) उनकी वहन ने उन्हें हरिणपुत्र दिखा कर कहा, “भाई ! यह तुम्हारा भाजा है । इसे मृग माया सिखाओ ।” यह कह (उसे मृग-पुत्र) सौंपा । उसने भांजे को कहा-अमुक समय पर आकर सीखना । वह कहे हुए समय पर न आया । जैसे एक दिन उसी प्रकार सात दिनों तक, सात उपदेशों का उल्लघन का, वह मृगमाया को बिना सीखे ही चरता हुआ पाश में बंध—गया । माता ने भाई से आकर पूछा, “क्यों भाई ! तूने भाजे को मृगमाया सिखा दी ? बौद्धसत्त्व ने, (उस बात) न मानने वाले का सोच मत कर । तेरे पुत्र ने मृगमाया नहीं सीखी । कहकर अब भी उसे सिखाने का अनिच्छुक ही हो गया कहीं ।

अट्ठ खुरं खरादिये मिग वकातिवडिकन ।

सत्तहि कलाहित वकंत न तं औवदितुस्सहै ।”

अत्य वणाना अर्थात् गाथा की व्याख्या का उदाहरण इस प्रकार । “अट्ठ खुरं, एक पल में दो-दो खुर खरीदिये । इस नाम से सबोधन करता है । मिग सब (मृगों) के लिये एक शब्द है । वकातिवाकिन-आरम्भ में टेढ़े इस प्रकार वंकातिवक जिसके ऐसे सींग हो, वह वकातिवक, (उस त) वकातिवकी को । सत्तहिकलाहित वकत का अर्थ है, उपदेश के सात समयों पर उपदेश का उल्लघन करने वाला । न तं आवेदिनुस्सहै का अर्थ है । इस प्रकार के कटुभाषी मृग को उपदेश देने की मेरी प्रवृत्ति नहीं होती । ऐसे को उपदेश देने का मुझे विचार तक नहीं होता । यही स्पष्ट किया है ।”

समोधन का एक उदाहरण इस प्रकार है । “सौ शिकारी, उस पाश में बंधे हुए कटुभाषी मृग को मानकर मांस लेकर चला गया ।

बुद्ध ने भी, भिक्षु ! तू केवल अब भी कटुभाषी नहीं है । पहले भी कटुभाषी ही रहा है ।—यह धर्म—देशना लाकर, मेल मिला जातक का सारांश निकाल दिखाया ।

उस समय का भाँजा मृग (अनका) कटुभाषी भिक्षु था। बहन (अबकी) उपपल वर्णी (भिक्षुणी) थी लेकिन उपदेश देने वाला मृग तो मे ही था।”

इन जातक कथाओं की तीन प्रमुख विशेषताएँ हैं। एक तो इनका उद्देश्य बौद्ध धर्म का प्रचार एवं प्रसार था। दूसरे पौराणिक कथाओं की तुलना में इन जातक कथाओं में अधिक कुशलता एवं कलात्मक प्रौढ़ता परिलक्षित होती है। तीसरे इनमें प्रवाह है और सुशृङ्खलित कथाओं का तारतम्य पूर्णरूपेण सुरक्षित रखने का प्रयत्न किया गया है। इन जातक कथाओं में राजा सेठ, साहूकार दरिद्र, चोर-चाण्डाल, नदी, पर्वत, ताल तलैया तथा अन्य पशु-पक्षियों का वर्णन कर उन्हें व्यापक ग्राम प्रदान किए गए हैं, तथा उनमें अधिक मानवीय गुणों का समावेश हो गया है। जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, इनमें कलात्मक कौशल दृष्टिगोचर होना है इनमें कल्पना और ऐतिहासिक तत्वों का सुन्दर समन्वय प्राप्त होता है। अतीत जातक कथाओं का प्रारम्भ “पूर्व काल में वाराणसी में राजा ब्रह्मदत्त राज्य करते थे” से होता है, जिसमें से ही आगे चलकर इस शैली का कि “एक दफा का जिक्र है” (Once upon a time) उर्दू-अंग्रेजी की प्राचीन कथाओं की शैली निर्मित होने का अनुमान किया जाता है।

संस्कृत के परवर्ती कथा साहित्य में ‘वृहत्कथा’ का उल्लेखनीय स्थान है। ऐसा अनुमान लगाया जाता है कि आन्ध्र शासकों के काल में गुणास्त्र नामक किसी ब्राह्मण ने पैंशाची भाषा में ईसा की प्रथम शताब्दी में इस ग्रंथ की रचना की होगी। आधुनिक काल में यह ग्रंथ अनुपलब्ध है, किन्तु इसे कल्पित इसी आधार पर नहीं सिद्ध किया जा सकता। बाण कृत ‘हर्ष चरित’ दण्डी के ‘काव्यादर्श, क्षेमेन्द्र की ‘वृहत्कथा’ मजरी’ और सोमदेव कृत ‘कथा सरित्सागर’ में इसके अनेक उल्लेख मिलते हैं, जिनसे इस ग्रंथ की प्रामाणिकता सिद्ध की जा सकती है। ‘वृहत्कथा इनोक’ ‘कथा सरित्सागर’, ‘वैताल पंचविंशतिका’ ‘शुकसप्तति, ‘सिंहासन द्वाविंशिका’, ‘पचतन्त्र’ और ‘हितोपदेश’ परवर्ती कथा साहित्य के प्रमुख कथा-ग्रंथ हैं। ‘वृहत् कथा श्लोक’ बुद्ध स्वामी द्वारा रचित ग्रंथ है। ‘पचतन्त्र’ और ‘वैताल पंचविंशतिका’ की अनेक कथाओं से इनकी कुछ कथाओं का बहुत साम्य है, जिससे अनुमान लगाया जाता है कि दोनों कथाओं का स्रोत एक ही दत्त कथा रही होगी। इस ग्रंथ का काल आठवीं-नवीं शताब्दी के निकट स्वीकारा जा सकता है। ‘कथा सरित्सागर’ प्रसिद्ध रचना है। इसका काल ग्यारहवीं शताब्दी स्वीकारा जाता है। इसमें अनगिनत कथाएँ एकत्रित की गई हैं, जो विभिन्न लवकों में विभक्त होकर प्रस्तुत हुई हैं, जैसे, कथापीठ, कथामुख, लावणक; नर बाहन दत्तात्पत्ति, चतुर्दाटिका; मदनमचुका, रत्नप्रभा, सूर्यप्रभा, अलंकारवती, शक्तिपशा; वंला; शशांकवती, मदिरावती, पच, महाभिषेक; सुरतमजरी, पद्मावती, तथा विशमशील लवक। हिमालय के कैलाश शिखर पर शिवजी पार्वती के साथ निवास करते हैं। एक बार शिवजी अत्यन्त प्रफुल्लित भाव से पार्वती जी से बोले,

प्रिये क्या चाहती हो ?' पार्वती जी बोली, 'स्वामिन् कोई नयी कथा सुनाइए ।' शकरजी ने प्रपने और पार्वती जी के विवाह के प्रसंग का वर्णन किया किन्तु पार्वती जी सतुष्ट न हुई, तब शकर जी ने इससे अधिक रोचक कथा सुनाने का पार्वतीजी को आश्वासन दिया । पार्वतीजी ने द्वार पर बड़ी को यह निर्देश देकर बैठा दिया कि वह अन्दर किसी को प्रवेश न दे और वहीं रोक दे । शिवजी ने विद्याधरो की कथा सुनानी प्रारम्भ की, तभी उनका गण 'पुष्पदंत' आया और द्वार पर बड़ी के रोके जाने पर भी न रुका और अपने योगबल के माध्यम से अन्दर प्रवेश गया । शिवजी ने सा विद्याधरो की जो कथा पार्वती जी को सुनाई, उसे पुष्पदन्त ने सुन लिया और घर आकर अपनी स्त्री जया को भी ज्यो-की-न्यो सुना दी । जया ने पार्वती जी से भी सारी कथाओं को सुना दिया, जिससे वे अत्यन्त क्रोधित हुईं और शिवजी से असंतोष भाव से बोली; 'आपने मुझे सारी पुरानी कथाएँ सुनाई, उन्हें जया पहले ही जानती थी । शिवजी ने जब पार्वती जी से सारा रहस्य बताया, तो अत्यन्त क्रोध में आकर उन्होंने पुष्पदन्त को शाप दिया, 'नीच ! जतू मनुष्य रूप में जन्म ले ।' यह कठोर शाप सुनकर माल्यवान गण ने पुष्पदन्त का पक्ष लेने का प्रयत्न किया, जिससे क्रोधित होकर पार्वती जी ने उसे भी कठोर शाप दे दिया । इसके पश्चात् वे दोनों जया सहित पार्वती जी के चरणों पर गिर पड़े, जिससे उनका क्रोध कुछ शांत हुआ और बोली, सुनो कुबेर जी के शाप से सुप्रतीक नामक एक यक्ष पिशाच हो गया है और विंध्य-के जंगलो में रहता है, उसका नाम काणभूति है । जब पुष्पदन्त उसे देखेगा, तो उसे अपने इस जन्म की कथा का स्मरण हो आएगा और काणभूति को अपनी सारी कथा को सुनाएगा, जिससे काणभूति शाम मुक्ति हो जाएगा और जब माल्यवान सुनाने से वह शाप-मुक्त हो सकेगा । इसके पश्चात् काणभूति यही कथा माल्यवान सारे लोक में इस कथा को प्रकाशित करेगा, तो वह शाप से मुक्ति पा सकेगा ।' कुछ दिनों शापित व्यक्ति कहाँ होंगे ।' इस पर शकरजी बोले कि पुष्पदन्त कौशाम्बी महा-नगरी में वररुचि के नाम से जन्मा है और माल्यवान सुप्रतिष्ठ नामक नगर में गुणाढ्य नाम से प्रसिद्ध है । मृत्युलोक में पुष्पदन्त मनुष्य रूप में वररुचि ग्रथवा कात्यायन नाम से प्रसिद्ध हुआ । विंध्यचल में काणभूति नामक पिशाच से उसकी भेंट होती है, और शापानुसार कात्यायन को अपने पूर्वजन्म की बातें स्पष्ट हो जाती हैं, और यह कह उठा—मैं पुष्पदन्त हूँ, मैं तुम्हें महाकथा सुनाऊँगा, यह कहकर कात्यायन + काणभूति को सात लाख श्लोकों वाली कथा सुनाई ।

'कथा सारित्सागर' की कथाएँ पुराण-कथाओं के समान ही हैं । जहाँ तक शिल्प का सम्बन्ध है, इन कथाओं का सम्बन्ध वक्ता-श्रोता के रूप में शकर-पार्वती से ही सम्बन्धित है किन्तु व्यावहारिक दृष्टि से समस्त कथाएँ वररुचि द्वारा कही गई हैं, जिन्हें विंध्यचल के वन में काणभूति ने सुनी है, जैसा कि ऊपर कहा गया है । इस कथा का परिवेश अत्यन्त व्यापक है और तत्कालीन, भारत की सांस्कृतिक सामा-

त्रिक, धार्मिक एवं पौराणिक परिस्थितियों अत्यन्त कलात्मकता में इममें सजीव हो उठी हैं।

‘वैताल पंचविशतिका’ में पच्चीस कथाएँ संग्रहीत हैं। इन कथाओं को कहने वाला शत्रु में बसा हुआ एक वैताल है तथा श्रोता राजा विक्रमादित्य हैं, जिन्हें अपने हठ से वह वैताल बहुत परेशान करता था। अन्त में वह वैताल एक ऐना रहस्य उद्घाटित करता है, जिससे राजा विक्रमादित्य का बहुत भना होता है। एक ठग ने राजा विक्रमादित्य को ठगने की धारणा में उन्हें निर्देशित किया कि यदि वे वृक्ष से लटकती हुई लाश को उसके पास लाएँ, तो वह राजा का बहुत कल्याण करेगा। उसके भुनावे में आकर राजा उस लाश को उतार कर चने, तो उस लाश में बने हुए वैताल ने उनसे इस बात का प्रण ले लिया कि वे पूरे रास्ते कुछ नहीं कहेंगे और यदि उन्होंने अपना मौन तोड़ा तो, वह पुनः उनी पेड़ पर जा लटकेगा। विवश होकर राजा विक्रमादित्य ने यह बात स्वीकार ली। यह करने के पश्चात् उस वैताल ने राजा को एक कथा तथा उससे सम्बन्धित एक समस्या राजा के सामने उपस्थित कर उसका समाधान पूछा। राजा ने भूल से उसका उत्तर दे दिया, राजा का प्रण टूटा और वह वैताल पुनः जाकर उस पेड़ की से लटक गया। राजा फिर उसे ले आए। उसने फिर कथा समस्त सुनाकर उससे सम्बन्धित एक डाल राजा के सामने उपस्थित कर दी, राजा ने फिर भूल से उसका उत्तर दे दिया, जिससे फिर उसका प्रण टूट गया और वह फिर जाकर उसी पेड़ की डाल से लटक गया। यह क्रम तब तक चलता रहा, जब तक वह वैताल ने राजा विक्रमादित्य को चौबीस कथाएँ न सुना ली। पच्चीसवीं बार उसने कथा सुनने के पश्चात् कोई समस्या नहीं उपस्थित की और उस ठग का रहस्योद्घाटन कर दिया। इन कथाओं में भी बड़ी रोचकता है और प्रवाह है। इनमें भी कलात्मकता लक्षित होती है और तत्कालीन परिस्थितियों का चित्रण प्राप्त होता है।

“शुक सप्तति” में सत्तर कथाओं का संग्रह है, जिसमें एक तोता एक मैना से सारी कथाएँ कहता है। इन कथाओं की पृष्ठभूमि इस प्रकार है। मदनसेन नामक क्षत्रिय एक बार परदेश जाता है और अपने तोते पर घर का सारा दायित्व सौंप जाता है। वह तोता वास्तव में एक शत्रुवर्ध था और जब उसने देखा कि अपने पति की अनुपस्थिति में मदनसेन की पत्नी काम भावना से प्रेरित होकर पथभ्रष्ट होना चाहती है, तो दायित्व निर्वह की भावना से अभिभूत होकर वह सत्तर रातों तक सत्तर भिन्न-भिन्न कथाएँ सुनाता है। अन्तिम दिन मदनसेन घर वापस आ जाता है। वे कथाएँ साधारण हैं और इनमें रोचकता बनाए रखने की यद्यपि बहुत प्रयास है, पर वे कुल विशेष नहीं बन पाई हैं। ‘सिंहासन दात्रिंशिका’ में महाराज विक्रमादित्य के सिंहासन में लगी बत्तीस पुतलियों द्वारा राजा भोज को सुनाई गई कथाओं का संग्रह है। महाराज इन्द्र ने उस सिंहासन को महाराज विक्रमादित्य को

प्रदान किया था। उसकी मृत्यु के पश्चात् वह जमीन में गड़ गया था। कालान्तर में जब वह सिंहासन राजा भोज के हाथ लगा, तो उन्होंने उस पर बैठना चाहा। जब वे उस पर बैठने की योजना बनाते, एक पुतली निकलती और महाराजा विक्रमादित्य की वीरता, पराक्रम एवं महानता की कथाएँ सुनाने लगती। इस प्रकार बतीस कथाएँ होती हैं और राजा भोज सिंहासन पर नहीं बैठ पाते। ये कथाएँ भी बहुत साधारण हैं और इनमें कोई विशेष रोचकता नहीं है। परवर्ती संस्कृत कथा साहित्य में दूसरे प्रकार की कथाएँ नीति सम्बन्धी हैं। इनमें 'शुक सप्तति' 'पंचतन्त्र' तथा 'हितोपदेश' आदि की कथाएँ विशेष उल्लेखनीय हैं। सारा पंचतन्त्र पाँच तन्त्रों में संकलित है :

- १—मित्र भेद
- २—मित्र संप्राप्ति
- ३—काकोलूकीय
- ४—लब्ध प्रणासे
- ५—अपरीक्षित कारके

इन तन्त्रों का स्वतन्त्र अस्तित्व है और इनका अलग-अलग महत्व है। इनमें नीति सम्बन्धी बातों को ही विशेष महत्व प्रदान किया गया है। ये कथाएँ छोटी छोटी हैं और सारी कथाओं में कथाकार पशु-पक्षी है तथा कथा के पात्र जड़ चेतन हैं। एक से दूसरी कथा जुड़ती जाती हैं और आगे की कथा बनती जाती है इस प्रकार तारतम्य जोड़ने का प्रयत्न किया गया है। 'हितोपदेश' भी नीति ग्रन्थ है।

प्राकृत और अपभ्रंश में कथा साहित्य

प्राकृत साहित्य में मुक्तक और प्रबन्ध काव्य प्राप्त होते हैं, जिनमें कथा तत्त्वों की प्राप्ति होती है। एक विद्वान का कहना है कि उन मुक्तक और प्रबन्ध-काव्यों में आख्यान या आख्यानात्मक काव्य के तत्त्व बहुत ही कम मिलते हैं। किन्तु महाराष्ट्री प्राकृत में 'कौतहल' द्वारा रचित 'लीलावती कथा' का स्थान आख्यानात्मक काव्यों में बहुत है। इसकी कथा भी बहुत मनोरंजक है। गोदावरी तट पर प्रतिष्ठान के राजा सातवाहन और सिंहल के राजा शिलामेघ की पुत्री लीलावती के प्रेम और विवाह का चित्रण कवि ने गाथाबद्ध रचना में किया है। यह गाथाबद्ध रचना प्राकृत की सबसे बड़ी देन है। फलतः संस्कृत कथा शैली से प्राकृत में गाथा का यह विकास स्मरणीय रहेगा। इस कथा को कवि ने दिव्य मानुषी कथा कही है और इसमें वस्तुतः देवता और मनुष्य परस्पर दोनों वर्गों के पात्र मिलते हैं। सम्पूर्ण कथा अलंकृत काव्यमय शैली में प्रस्तुत की गई है तथा इस पर प्रबन्ध शैली का प्रत्यक्ष प्रभाव है। इसके अतिरिक्त मुख्य कथा के अन्तर्गत और कथाएँ भी आई हैं और इसके सुसम्बन्ध करने तथा कथा को एक सूत्रता देने में स्पष्ट रूप से कवि पर कथा सरित्सागर और 'पंचतन्त्र' 'हितोपदेश' की कथा शैली का प्रभाव लक्षित होता है।

अपभ्रंश साहित्य में जैन अपभ्रंश का महत्वपूर्ण स्थान है। चारिल कवि की 'पउमिसरी चरित'—पद्मश्री चरित्र इस दृष्टि से अत्यन्त उल्लेखनीय रचना है। इसमें पद्मश्री के पूर्व जन्मों की कथाओं का संग्रह किया गया है। जैन कथाओं में साम्प्रदायिक प्रवृत्ति प्रधान है और तन्त्र विद्वान, योग साधना, आत्म निग्रह आदि योग सम्बन्धी बातों की प्रधानता है। मानव हृदय की अनुभूतियों और उनके विविध पन्थों से उनका कोई सम्बन्ध नहीं है और उनमें कथा साहित्य के कोई विशेष तत्व उपलब्ध नहीं होते, पर उन्हें विकास परम्परा की दृष्टि से तो आँका ही जा सकता है। जैन अपभ्रंश में महाभारत से सम्बन्धित रचनाएँ भी प्राप्त होती हैं, जिनमें यशकीर्ति कृत 'हृदिदशपुराण' का अत्यधिक महत्व है। वास्तव में प्राकृत और अपभ्रंश साहित्य में कथाओं का रूप काव्यात्मक अधिक रहा है, जो प्रबन्ध काव्यों एवं मुक्तक काव्यों के रूप में प्राप्त होती हैं। 'सेतुबन्ध', 'महावीर चरितादि', 'गाथा सप्तशती', 'भविस्यत्त कहा', 'विशुद्ध खण्ड काव्य' आदि प्रबन्ध—मुक्तक रचनाएँ इस दृष्टि से प्रमुख हैं।

चारण साहित्य में कथा साहित्य

ऊपर कहा जा चुका है कि प्राकृतिक और अपभ्रंश साहित्य में कथाओं का रूप अधिकांशतः काव्य रूपों में प्राप्त होता है। इनमें रासो ग्रन्थों का भी महत्वपूर्ण स्थान है। हिन्दी के रासो ग्रन्थ अधिकतर ऐतिहासिक व्यक्तियों के आधार पर इतिहास और पुराण गंली के मिश्रण से बने हैं और जिनमें अपभ्रंशकालीन काव्य रुढ़ियों और शैलियों का प्रयोग हुआ है। 'पृथ्वीराज रासो' रासक होने के साथ साथ चरित काव्य या कथा-काव्य भी है अर्थात् उसमें एक ऐसी रसमय कथा है, जिसमें चरित नायक के युद्धों, विवाहों, आखेटों आदि का वर्णन किया गया है। 'पृथ्वीराज रासो' में मंगलाचरण के बाद क्षत्रियों की उत्पत्ति, अजमेर के सोमदेवर का विवाह दिल्ली के अनंगपाल (तोमर) की पुत्री कमला के साथ, पृथ्वीराज का जन्म, अनंगपाल की द्वितीय पुत्री सुन्दरी का विवाह कन्नौज के राठौर विजयपाल के साथ, जयचन्द का जन्म, अनंगपाल का पृथ्वीराज को गोद लेना, जयचन्द को बुरा लगना, राजसूय यज्ञ, पृथ्वीराज द्वारा संयोगिताहरण, पृथ्वीराज का भोगविलास में लीन होना। खहाबुद्दीन का आक्रमण, पृथ्वीराज के अनेक युद्धों और विवाहों तथा आखेटों आदि का वर्णन है। इसमें शृंगार के साथ वीरता को भी प्रचुर मात्रा में स्थान दिया गया है तथा प्राकृतिक वर्णन भी किया गया है। यह ऐतिहासिक चरित काव्य है और अपनी पूर्ववर्ती परम्परा की ही एक कड़ी है। उसमें इतिहास और ऐतिहासिक घटनाओं को स्थान देते हुए कवि कल्पना का मोह नहीं छोड़ सका है।' उसमें प्रक्षिप्त अश

१. विस्तृत विवरण के लिए देखिए . डा० लक्ष्मीसागर वाष्ण्य . हिन्दी साहित्य का इतिहास, (१९६२), पंचम संस्करण।



अवश्य हैं। उसमें कथानक सगठन को देखते हुए उससे एक सुदीर्घ परम्परा का पालन होते हुए मिलता है। उन परम्परागत अंशों की कड़ियाँ जोड़ने की आवश्यकता है।

‘बीसलदेव रास’ इस परम्परा की एक अन्य उल्लेखनीय रचना है। इस संबंध में डॉ० माताप्रसाद गुप्त ने महत्वपूर्ण अन्वेषण कार्य किया है और उनके अनुशीलन के फलस्वरूप यह परम्परा अब बहुत कुछ सुस्पष्ट हो चुकी है। इसकी कथा इस प्रकार है। धारनरेश परमार भोजराज की सभा में रानी ने राजा से निवेदन किया कि उनके जीवनकाल में ही पुत्री राजमती का विवाह योग्य वर देखकर कर देना चाहिए। राजा ने ब्राह्मण और भाट के द्वारा अजमेर के शासक बीसलदेव चहुवान के पास लग्न की सुपारी भेजी, जिसे बीसलदेव ने स्वीकार लिया। धार के लिए वारात चल पड़ी। मार्ग में बाघेरा में पड़ाव डाला गया। पाँचवीं मजिल में वह चित्तौर गढ़ पहुँची, फिर वह धार पहुँची। राजमती और बीसलदेव का विवाह सम्पन्न हो गया। बीसलदेव को दायज में आलीसर, माल, सपादलक्ष देश, साँभर सर, नगर चाल, बिछाल, तोडा, टँउक, बू दी, कुडाल, मडोवर, सोर, गुजरात तथा बारह गढों के साथ चित्तौरगढ़ प्राप्त हुए। राजमती को लेकर बीसलदेव अजमेर आ गया। एक दिन राजमती से बीसलदेव ने गर्वपूर्वक कहा कि उसके समान दूसरा राजा नहीं है, क्योंकि उसके राज्य में साँभर सर से नमक निकलता है। चारो ओर जेसलमेर का थाना है, एक लाख घोड़ों पर पाखरे पड़ती हैं और अजमेर गढ़ में बैठ कर वह राज्य करता है। राजमती ने उत्तर में कहा है कि उसे गर्व न करना चाहिए, क्योंकि उसके समान अनेक राजा हैं, एक तो उड़ीसाधिपति है, जिसके राज्य में उसी प्रकार खानों से हीरा निकलता है, जिस प्रकार बीसलदेव के राज्य में नमक निकलता है। बीसलदेव ने इस पर उससे प्रश्न किया कि उसे यह बात कैसे ज्ञात हुई—वह तो अभी बारह वर्ष की थी, और उसका जन्म भी जेसलमेर में हुआ था। राजमती ने कहा कि वह पूर्व जन्म में उड़ीसा में हिरणी होकर जन्मी थी और उसका देहान्त जगन्नाथ के द्वार पर हुआ था। उसने मरणकाल में जगन्नाथ देव का स्मरण किया था और जब उसे उनका दर्शन प्राप्त हुआ था, उसने उनसे पूर्व देश में पुनः जन्म न मिलने का वर माँग लिया था। उसने कहा कि पूर्व के देश में लोग घृणित होते हैं, चतुरता ग्वालियर गढ़ में देखी जाती है, कामिनियाँ जेसलमेर की, और पुरुष अजमेर गढ़ में अच्छे होते हैं। इसीलिए उसने जगन्नाथ देव से मारु देश में जन्म का वर माँगा। बीसलदेव को राजमती की यह बात लग गई और उसने कहा कि राजमती ने उसकी विसराहना की है। इसलिए वह बारह वर्षों तक उससे कोई सम्बन्ध न रखेगा और वह उड़ीसा में राज सेवा करने हेतु जाएगा ताकि उसके घर में भी हीरे की खान आ जावे। राजमती को जब अपनी भूल ज्ञात हुई, उसने बहुत अनुनय-

विनय की और अनेक प्रकार से बीसलदेव को इस संकल्प से विरत करने का प्रयत्न किया, किन्तु कोई फल न निकला। तदनन्तर उसने ज्योतिषी को बुलाकर कहा कि किसी प्रकार चार महीने तक उसके पति को रोके, ताकि इस बीच वह उसे सम्भ्रा-बुझा ले। ज्योतिषी ने ऐसा ही किया फिर भी राजमती को सफलता नहीं प्राप्त हो सकी और राजा शकुन लेकर उड़ीसा यात्रा के लिए निकल पड़ा। राजमती ने एक बार पुनः बीसलदेव से अनुरोध किया कि वह उसको छोड़कर न जावे, पर राजा न माना, अन्ततोगत्वा उसने बीसलदेव को विदा किया। राजा ने जैसलमेर छोड़ा, ढोडा और अजमेर छोड़ा, टउक और विछाल छोड़ा, राणा का रनिवास छोड़ा, और बनास उतर गया, फिर उसने चंबल का पिछला खाल (नाला) पार किया और शकुनो के साथ वह आगे बढ़ा। राजमती उसके वियोग में दिन काटने लगी। एक कुटनी ने उसे सन से विचलित करना चाहा किन्तु राजमती ने उसे पास न फटकने दिया और उसे पीट कर निकलवा दिया। अवधि के समाप्त होने का समय आया तो राजमती पण्डित के पास आई और उसके द्वारा बीसलदेव के पास उसने सदेश भेजा। मौखिक संदेश के अतिरिक्त उसने एक पत्रिका भी उसके द्वारा भेजी। उसने पण्डित से बीसलदेव को जिस प्रकार भी सम्भव हो, वापिस लिवा लाने की प्रार्थना की। पण्डित ने उससे बीसलदेव की उनहार पूछी, जिसे उसने बताया। पण्डित ने बीसलदेव को वापस लाने का राजमती को विव्वाम दिलाते हुए प्रस्थान किया। मजे-मजे में चलकर पण्डित सातवें मास उड़ीसा पहुँचा। वह जगन्नाथ देव के स्थान पर गया और तदनन्तर राजा द्वार पर पहुँचा। वह उपहार लेकर बीसलदेव से मिला। तदनन्तर उसने उसे राजमती की पत्रिका दी और उसका सदेश सुनाया। उसने राजमती की विरह दशा का भी करुण वर्णन किया। उड़ीसा नरेश को जब यह ज्ञात हुआ कि बीसलदेव अपने राज्य के लिए प्रस्थान कर रहा है, तो पट्टरानी से बनाया। पट्टरानी ने उसका विवाह करा देने का वचन देकर उसे रोकना चाहा, किन्तु बीसलदेव ने बताया कि उसकी हज़ार स्त्रियाँ हैं, जिनमें से एक उसकी बल्लभा है जिसका पीहर माडव और घार में है। उड़ीसा के प्रधान अमात्य ने भी उस सम्झाया कि वह उड़ीसा में रह जावे, किन्तु बीसलदेव तैयार न हुआ। उड़ीसा नरेश ने उसे विदा करते हुए प्रचुर धन राशि तथा बहुमूल्य हीरे-पत्थर दिये। बीसलदेव ने उड़ीसा से प्रस्थान किया और इसकी सूचना के लिए एक पत्रिका उसने एक योगी के द्वारा अजमेर भेजी जो अपने योगबल से अजमेर शीघ्र ही पहुँच सकता था और उसे राजमती की उनहार बताई। योगी अजमेर पहुँच गया और उसने राजमती को बीसलदेव की पत्रिका दी। योगी ने राजमती को बताया कि तीसरे दिन राजा अजमेर पहुँच जाएगा। बीसलदेव अजमेर आ गया। राजमती ने उसके स्वागत के लिए शृंगार किया। बारह वर्षों उपरान्त पतिपत्नी मिलें। बारह वर्षों तक छोड़ रखने के सम्बन्ध में राजमती ने बीसलदेव को उलाहने दिये, तदनन्तर

दोनों प्रेम पूर्वक मित्रे ।

लोक कथा साहित्य

लोककथाओं का स्वरूप अनभ्रंश एवं सिद्ध साहित्य में प्राप्त होता है । इन कथाओं का स्वरूप इस प्रकार गढ़ा जाता था, जिससे अन्त में इस भौतिक संसार की निस्सारता सिद्ध की जा सके । 'ढोला-माहरा दूहा', 'माधवानल काम कइला', 'हीर रांभा', 'कुतुब मतक', 'सिंहासन वत्तीसी' 'पंच सटैलीराडूहा', 'मैनासन', 'चन्दन मालियागिरी सी बात', 'त्रिया विनोद' आदि इस परम्परा के उल्लेखनीय ग्रन्थ हैं । वास्तव में भारतवर्ष में संस्कृत प्राकृत और अपभ्रंश काल से ही कथा संगठन की कुछ विशिष्ट पद्धतियाँ चली आ रही थी । इस पद्धतियों में कल्पना का मिश्रण करने की पद्धति सर्वप्रमुख थी । ऐतिहासिक कथा में कल्पना का पुट देना या काल्पनिक कथा को ऐतिहासिक आधार प्रदान करना हमारे देश की बड़ी प्राचीन परम्परा रही है । न जाने कितनी ऐसी कथाएँ लोक जीवन में प्रचलित हैं, जिनमें राजा भोज, महाराज विक्रमादित्य आए बिना नहीं रहते । इसी प्रकार कथाओं में पशु-पक्षियों को भी स्थान दिया जाता रहा है । इनमें से मृग, हंस, तोता, मैना, कपोत आदि का उल्लेख प्रमुखतः किया जा सकता है । पूर्वानुराग की दृष्टि से स्वप्न दर्शन, चित्र दर्शन और श्रवण दर्शन ने भारतीय कथा-संगठन की शैली निर्धारित करने में योग दिया है । फिर नायक नायिका के प्रेम, उनके संयोग-वियोग का वर्णन करते समय षट्शतु वर्णन और बारहमासा को उद्दीपन की दृष्टि से स्थान देना अनिवार्य समझा गया । मिहल द्वीप, पद्मिनी, सुन्दरियों की भीड़भाड़, नायक के अनेक विवाह, नारी जन्य ईर्ष्या-द्वेष, नायक का किसी सुन्दरी द्वारा भ्रमाया जाना, मुनि का शाप, मान, प्रेम मार्ग में कठिनाइयों का आना और उन पर विजय प्राप्त करना, सन्तान इच्छा आदि बातें भारतीय कथा संगठन की परम्परा स्थापित करने में उपयोगी सिद्ध हुई है । 'कादम्बरी', 'नैषध चरित', 'शुक सप्तति', 'सदेश रासक' (अब्दुल रहमान), 'पद्मावत' आदि रचनाएँ इस प्रकार के कथा संगठन की वह परम्परा प्रदर्शित करने वाली अत्यन्त प्रमुख एवं प्रसिद्ध रचनाएँ हैं । लोक कथाओं की दृष्टि से 'चदायन' का विशेष महत्व है, जिसकी रचना मुल्ला दाऊद ने कुतुबन और जायसी से लगभग १६० वर्ष पूर्व १४वीं शताब्दी में की थी । इस ग्रन्थ में लोरिक नायक और चदा नायिका हैं । लोरिक का विवाह जब अगोरी के निवासी महारा की कन्या मजरी से सम्पन्न हो गया तो 'गजरा' के राजा सहदेव ने अपनी कन्या चदा का विवाह सिलहट के किसी दूसरे पुरुष से करना चाहा । चदा ने युक्तिपूर्वक लोरिक से भेंट की और प्रेम के वशीभूत हो दोनों भाग निकले । तत्पश्चात् उनके प्रेम, विरह और अन्त में संयोग का विस्तार वर्णन उपलब्ध होता है । कथा में प्रसंगवश अन्य पुरुष पात्र और नारी पात्र भी आते हैं । उसमें अनेक प्रसंग 'पद्मावत' के समान हैं ।

लोरिक चदा की प्रेम कथा बिहार, मिर्जापुर, भोजपुरी क्षेत्र, छत्तीसगढ़, रायपुर, बुन्देलखंड, राजस्थान आदि में लोक-गाथा के रूप में प्रचलित रही है।

मध्य-कालीन कथा-साहित्य

मध्य-कालीन कथा साहित्य का रूप भी काव्यात्मक ही हो 'पद्मावती', 'मृगावती', 'मधुमालती', और 'प्रेमावती' नामक रचनाएँ प्रमुख हैं। शेख बुरहान के शिष्य कुतुबन कृत 'मृगावती' का रचनाकाल १५०१ है। इन ग्रंथ में कचनपुर की राजकुमारी मृगावती और चन्द्रगिरी के राजकुमार का प्रेमवर्णन है। लौकिक प्रेम द्वारा अलौकिक प्रेम की अभिव्यक्ति करने का प्रयत्न इनमें परिलक्षित होता है। 'मधुमालती' मकन द्वारा रचित है। 'मृगावती' की तुलना में इस ग्रंथ में कहीं अधिक भावात्मक सौन्दर्य है। उनमें कनेनर के राजपुत्र मनोहर और महारस की राजकुमारी मधुमालती का प्रेम वर्णन है। इसमें प्रेम के वर्णन में विरह को अधिक स्थान प्राप्त हुआ है। 'पद्मावत' भी इस दृष्टि से एक महत्वपूर्ण रचना है। मलिक मुहम्मद जायसी ने इसकी रचना ६२७ हिजरी (१५२० के लगभग) में प्रारम्भ की थी और कदाचित् १६ या २० वर्ष पश्चात् बोरशाह के शासनकाल (६४७ हिजरी या १५४० के लगभग) पूर्ण किया। भारतीय साहित्य में पद्मावती को लेकर काव्य रचना की एक निश्चित परम्परा प्राप्त होती है। संस्कृत, अपभ्रंश और गुजराती साहित्यों में पद्मावती की कथा प्रचलित थी। इसी लोकप्रिय कथा को लेकर जायसी ने रचना की। पद्मावत में चित्तौड़ के राजा रत्नसेन और सिंहलद्वीप के राजा गधर्वसेन की पुत्री पद्मावती के प्रेम का वर्णन है। हीरामन सूए के द्वारा ससार की अनिष्ट सुन्दरी पद्मावती के सौन्दर्य, रत्नसेन की रानी नागमती की ईर्ष्या, राजा की सूए बिना व्याकुलता, सूए के साथ जोगी के वेश में रत्नसेन का घर से निकल पड़ना, मार्ग की अनेकानेक कठिनाइयाँ सहन करते हुए रानी पद्मावती और रत्नसेन का विवाह, राघव चेतन को लेकर रत्नसेन और अलाउद्दीन में सघर्ष, अन्त में रत्नसेन की मृत्यु और नागमती तथा पद्मावती दोनों रानियों का शव के साथ जल जाना आदि का हृदयग्राही वर्णन इस ग्रंथ में किया गया है। जायसी ने सादृश्यमूलक अलंकारों के प्रयोग द्वारा पद्मावती के अलौकिक सौन्दर्य का वर्णन किया है, जिसके पढ़ने मात्र से माधुर्य की सृष्टि होती है और जायसी ने बराबर साकेतिक शब्दावली द्वारा परोक्ष सत्ता की ओर संकेत किया है। सम्पूर्ण कथानक दो भागों में विभक्त किया जा सकता है—(१) पूर्वाह्न (२) उत्तराह्न। विवाह तक की कथा (पूर्वाह्न) पूर्ण रूप से काव्यात्मक है। अलाउद्दीन के साथ सघर्ष (उत्तराह्न) का आधार इतिहास है। कथा के लोक पक्ष और अध्यात्म दोनों हैं। लोक पक्ष में वह एक सुन्दर प्रेमकथा है।

१. डॉ० लक्ष्मीधर बाण्योय . हिन्दी साहित्य का इतिहास, (१९६२), इलाहाबाद

अध्यात्मक पक्ष की दृष्टि से गजा रत्नसेन भक्त है, रानी पद्मावती ईश्वर है, जिसकी प्राप्ति के लिए वह घर-बार छोड़कर अनेक कष्ट सहन करता हुआ निकल पड़ता है। हीरामन तोता गुरु है। जायसी के अतिरिक्त उसमान, शेख नबी, कासिमशाह और नूर मुहम्मद आदि ने मध्यकालीन प्रेम कथा धारा के विकसित होने में अपना महत्वपूर्ण योगदान दिया है।

उसमान कृत 'चित्रावली' (१६१३) में नेपाल नरेश राजा धरनीधर पंवार के पुत्र मुजान कुमार और चित्रावली का प्रेम और विरह वर्णन है। दरियाबाद (बाराबंकी) निवासी कासिमशाह (१७३१ के लगभग) कृत 'हस जवाहिर' कथा में राजा हस और रानी जवाहिर की कथा का वर्णन किया गया है। जौनपुर निवासी नूर मुहम्मद कृत 'इन्द्रावती' (१७४४) में, कालिंजर के राजकुमार और आगमपुर की राजकुमारी इन्द्रावती की प्रेम कहानी का चित्रण किया गया है। उन्ही के 'अनुराग वाँसुरी' (१७६४) में जीवात्मा और मनोवृत्तियों को लेकर एक रूपक खड़ा किया है। वास्तव में आख्यायिका साहित्य विकसित करने में सूफी कवियों का उल्लेखनीय योगदान रहा है।

### समस्याएँ और समाधान

कथा साहित्य की इस परम्परा के साथ ही खड़ी बोली गद्य के विकसित हो जाने से हिन्दी कहानी को विकसित होने का भूमिका तैयार हो गई थी। इसमें उपन्यासों के जन्म और विकास ने भी महत्वपूर्ण योगदान दिया। ऊपर के विवेचन से स्पष्ट किया जा चुका है कि प्राचीनकाल में कथा का प्रयोग या तो साधारण कहानी के अर्थ में किया जाता था, या अलंकृत काव्य रूप के अर्थ में। डॉ० लक्ष्मीसागर वाष्ण्य के अनुसार पहले अर्थ के अन्तर्गत पंचतंत्र की कथाएँ, महाभारत या अन्य पुराणों की कथाएँ, गुणादय की 'वृहत्कथा', सुबाहु की 'वासवदत्ता', बाणकृत 'कादम्बरी' आदि सभी कथाएँ हैं। दूसरे अर्थ में वह भामह और दण्डी द्वारा संकेतिक अलंकृत गद्य काव्य ही कहा जा सकता है और जिसकी परम्परा बहुत पहले से ज्वली आ रही थी (संस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश में) और जो आगे भी चलती रही। 'रासो' में विद्यापति कृत 'कीर्तिलता' में और तुलसी कृत 'मानस' में भी कथाएँ हैं। वास्तव में 'कथा' शब्द का यह बहुत व्यापक प्रयोग है। वह व्यक्तियों के वार्तालाप के रूप में भी रह सकती थी। भामह ने 'आख्यायिका' को गद्य में लिखी गई एक ऐसी सरस रचना कहा है, जो उच्छ्वासों में विभक्त होती थी, वक्ता और अपवक्ता छद्म युक्त होती थी। स्वयं नायक द्वारा कथित होती थी और उसमें कथा का अपहरण, युद्ध, नायक-विजय आदि बातें रहती थी। कथा में ये सब बातें नहीं पाई जाती थी। दण्डी (काव्यादर्श, १।२३-२८) ने 'कथा' और 'आख्यायिका' का यह भेद स्वीकार नहीं

किया। किन्तु रुद्रट (काव्यालंकार) ने मंगलाचरण, कवि-परिचय, प्रासंगिक कथाओं सहित सरस तथा परस्पर वार्तालाप द्वारा कही गई 'कथा' मानी है। आचार्यों ने कथा की काल्पनिकता (कादम्बरी) और आख्यायिका की 'ऐतिहासिकता' ('हर्ष-चरित') की ओर भी संकेत किया है, अर्थात् कथानक-संगठन, चरित्र चित्रण आदि की दृष्टि से कथा में रस-निष्पत्ति प्रधान मानी गई है। सामान्यतः प्राचीन पौराणिक ग्रन्थों, जातको आदि में जो कथाएँ हैं, उन्हें उपाख्यान कहा जाता है और उपाख्यान को ही अथवा उसके अन्तर्गत छोटे छोटे प्रसंगों को आख्यायिका भी कहते हैं। इन उपाख्यानों या आख्यायिकाओं का उद्देश्य मनोरंजन न होकर धार्मिक और नैतिक शिक्षा प्रदान करना था। उसमें अनेक अस्वाभाविक और अतिशयोक्तिपूर्ण बातें रहती थीं, दैवी घटनाओं का बाहुल्य रहता था। 'कादम्बरी', 'दशकुमार चरित', आदि रचनाएँ उन्हीं कथाओं के साहित्यिक रूप हैं, जिनमें लेखकों ने भाषा, शब्द तथा अन्य साधनों द्वारा साहित्यिक सौन्दर्य उत्पन्न किया है। भारतीय कथा-साहित्य में उपाख्यान या आख्यायिका उसके विकास का प्रथम चरण है और सैद्धांतिक दृष्टि से ये दोनों कहानी से भिन्न हैं—उन्हें एक समझना भूल होगी।

: ४ :

## हिन्दी कहानियों का उद्भव और विकास

युग दशा

कहानियों के आधार पर

उन्नीसवीं शताब्दी का उत्तरार्द्ध भारतीय इतिहास की दृष्टि से नवोत्थान का युग है। त्रिपुन समय भारतेन्दु हरिश्चन्द्र का आविर्भाव हुआ वह इसी नवोत्थान काल से सम्बन्धित है। अपनी जड़ता एवं विशृङ्खलित जीवन पद्धति छोड़ हिन्दी भाषा-भाषी नवीन उत्साह भावना से आगत की सम्भावनाओं को समेटे हुए दिशोन्मुख हुए। पश्चिमी सभ्यता एवं संस्कृति का स्पर्श एवं उसके फलस्वरूप होने वाली परिवर्तनशीलता का इसमें बहुत बड़ा हाथ था। प्रसिद्ध इतिहासकार डॉ० लक्ष्मीसागर वाष्णीय ने लिखा है कि भारतवर्ष में ब्रिटिश साम्राज्य की स्थापना और विशेष रूप से लगभग १८५७ के बाद के हिन्दी साहित्य का इतिहास अनेक अंशों में अपने प्राचीन इतिहास से भिन्न है। हिन्दी में आधुनिकता का सूत्रपात लगभग इसी समय से होता है। गत सौ वर्ष में उसने आश्चर्यजनक तीव्र गति से उन्नति की है। उन्नीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ से ही देश की तत्कालीन परिवर्तित परिस्थितियों के प्रभावान्तर्गत गद्य का प्रचार बड़ी तेजी से होने लगा था। अनेक छोटे-बड़े गद्य-ग्रन्थों की रचना हुई। १८५७ की राज्य क्रांति के बाद हिन्दी गद्य साहित्य ने विशेष उन्नति की। विषयों की अनेकरूपता के साथ-साथ वह अपने पैरों पर खड़ा होने योग्य बना। काव्य क्षेत्र में भी, भक्ति शृंगार और रीति धाराएं अपने प्राचीन वैभव का क्षीण स्वरूप लिए हुए अब भी प्रवाहित हो रही थी। किन्तु साथ ही कविता पाश्चात्य शिक्षा और नवीन राजनीतिक, आर्थिक सामाजिक और धार्मिक शक्तियों के फल-स्वरूप नए-नए विषयों की ओर झुक रही थी। आलोच्यकाल में काव्य की यह नवीन धारा अपने क्षीण स्वरूप में थी। बीसवीं शताब्दी में यही धारा साहित्य के सिंहासन पर विराजमान है और इसी का एकाधिपत्य है। गद्य में भी विभिन्न साहित्यिक रूपों और शैलियों का जन्म हुआ है। नवीन वैज्ञानिक आविष्कारों के माध्यम द्वारा हिन्दी प्रदेश का सम्पर्क ज्यो-ज्यो ससार के अनेक देशों और साहित्यों से बढ़ता जा रहा है, त्यो-त्यो साहित्य में शैली, विचार और रूप की दृष्टि से अनेक रूपता की वृद्धि हो रही थी। हिन्दी साहित्य के इस नवीन, विशद, पूर्ण और

विविध विषय-सम्पन्न स्वरूप के निर्माण का श्री गणेश दो सभ्यताओं के सांस्कृतिक सम्पर्क के फलस्वरूप उन्नीसवीं शताब्दी उत्तरार्द्ध में हुआ था। अंग्रेज जिस सभ्यता को लेकर भारतवर्ष आए थे, उसमें गति एवं शक्ति थी। भारतीय सभ्यता शताब्दियों के बोझ से स्थिर और शिथिल हो चुकी थी। ऐसी दशा में भारतीय सभ्यता का पाश्चात्य सभ्यता से प्रभावित होना अवश्यभावी था—यद्यपि नवीन शासकों की नीति के कारण यह प्रभाव जिनना उत्कृष्ट और सर्वांगीण होना चाहिए था, उतना नहीं हुआ। फलस्वरूप हिन्दी साहित्य रूढ़िग्रन्थ मार्ग छोड़कर गतिशील हुआ, उसमें नवीनता और आधुनिकता का जन्म हुआ। इस दृष्टि से आलोच्य काल का हिन्दी साहित्य के इतिहास में अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान है। जो बीज पिछली शताब्दी में बोया गया था, आज वह पल्लवित-पुष्पित होकर साहित्य-रसिकों को शीतलता प्रदान कर रहा है। हिन्दी साहित्य के प्राचीन और नवीन रूपों के मध्य एक निश्चित विभाजन रेखा खींचना दुस्तर कार्य है। इतना अवश्य कहा जा सकता है कि नवीनता और आधुनिकता के विकास में पश्चिमी भावों और विचारों का बहुत बड़ा हाथ रहा है। वैसे तो अंग्रेजों के आने से पहले ही देश में पश्चिमी प्रभाव दृष्टिगोचर होने लगता था, किन्तु भारत में ब्रिटिश साम्राज्य की स्थापना के बाद भारतीय जन समुदाय—विशेषतः अंग्रेजी शिक्षित उच्चवर्गीय जन समुदाय—पर यह प्रभाव और भी गहरा हो चला था। सामान्यतः १८५७ के प्लासी-युद्ध से अंग्रेजी राज्य की स्थापना मानी जाती है। किन्तु हिन्दी प्रदेश पर अंग्रेजों की इस विजय का कोई विशेष प्रभाव न पड़ सका—केवल उत्तरी भारत का द्वार अवश्य ही उनके लिए खुल गया। उस समय तो बंगाल के केन्द्र कलकत्ते के सामाजिक धार्मिक और साहित्यिक जीवन में युगान्तकारी परिवर्तन हुए। १७६४ में बक्सर की लड़ाई हुई और १७६५ में अंग्रेजों को दीवानी मिली। इस प्रकार प्लासी से सात-आठ वर्ष बाद हिन्दी प्रदेश का पूर्वी भाग अर्थात् बिहार सर्वप्रथम अंग्रेजों के अधिकार में चला गया। यदि प्लासी—युद्ध के फलस्वरूप समस्त उत्तर भारत का द्वार अंग्रेजों के लिए खुल गया था, तो बक्सर की लड़ाई के फलस्वरूप हिन्दी प्रदेश के तत्कालीन सबसे अधिक सम्पन्न और शक्तिशाली सूबा अवध ने सन्धि द्वारा अंग्रेजों के आगे माथा टेक दिया। यही से उन्होंने हिन्दी प्रदेश में चारों ओर अपने राज्य की सीमा का विस्तार किया। तत्पश्चात् बनारस और १८०१ की लासवाडी की लड़ाई के फलस्वरूप हिन्दी प्रदेश मध्य भाग दिल्ली और आगरे के सूबे—पर उनका अधिकार हो गया। इसमें मराठों और फ्रांसीसियों की शक्ति को जबर्दस्त आघात पहुंचा। राजपूताने की रियासतों ने भी १८१८ तक अंग्रेजों सत्ता स्वीकार कर ली थी। १८२६ में उन्होंने भरतपुर पर विजय प्राप्त की। केवल अवध नाम-मात्र के लिए १८५६ तक नबाबों के हाथ में रहा। इस प्रकार उन्नीसवीं शताब्दी पूर्वार्द्ध के लगभग मध्य तक अंग्रेज हिन्दी प्रदेश



मे अपने राज्य की सीमा का विस्तार करने में लगे रहे, तत्पश्चात् विजित प्रदेशों के पुनर्निर्माण और पुनर्संगठन ने उनका ध्यान आकृष्ट किया। शिक्षा तथा शासन की दृष्टि से अनेक प्रयोग किए गए। १८५७ की राज्य क्रान्ति के पश्चात् देश का राज्य ईस्ट इंडिया कम्पनी के हाथ से निकलकर सम्राट् के अन्तर्गत ब्रिटिश मन्त्रिमण्डल के हाथ चला गया। नवीन शासन व्यवस्था के कारण जिन नीतियों का व्यवहार हुआ, उनका प्रभाव देश जीवन के विभिन्न क्षेत्रों पर पड़ना अवश्यम्भावी था। केवल राजनीतिक दृष्टि से ही नहीं, अन्य कई कारणों से भी १८५७ एक महत्वपूर्ण तिथि है। इसमें कुछ ही वर्ष पूर्व हिन्दी प्रदेश में वैज्ञानिक आविष्कारों का प्रचार हुआ था। उन्नीसवीं शताब्दी के सबसे महत्वपूर्ण आविष्कार रेल और तार का क्रमशः १८५० और १८५१ में ही सूत्रपात हुआ। इन वैज्ञानिक आविष्कारों का आलोच्यकाल पर अभूतपूर्व प्रभाव पड़ा, जिससे सामान्य और फलन साहित्यिक जीवन अछूता न रह सका। चार्ल्स बुड की शिक्षा आयोजना, जिनसे हमारा सीधा सम्बन्ध है, १८५७ के समीप ही अर्थात् १८५४ में से प्रस्तुत की गई थी। साहित्य में इन सब नवीनताओं की प्रतिक्रिया होनी अनिवार्य थी और १८५७ में ही विश्वविद्यालयों की स्थापना हुई। इससे पूर्व हिन्दी साहित्य में नवीनता मिलती अवश्य है, किन्तु वह नगण्य है आलोच्य काल में नवयुग और आधुनिकता का प्रदर्शन भारतेन्दु हरिश्चन्द्र (१८५०-१८८५) को अधिनायकत्व और उनके जीवन काल में यथेष्ट तीव्र गति से होने लगा था। भारतेन्दु का जन्म भी १८५७ के समीप ही अर्थात् १८५० में हुआ था। अस्तु इन सब बातों को ध्यान में रखते हुए यदि स्थूल रूप से भारतेन्दु की जन्म तिथि अर्थात् १८५० से हिन्दी साहित्य के नवीन या आधुनिक युग का सूत्रपात मान लिया जाय तो कोई विशेष हानि न होगी।

यह काल आर्थिक रूप से पतन काल था। भारत में एक विदेशी सत्ता थी, जिनके लिए स्वदेश का हित सर्वोपरि था, न कि अपने अधीनस्थ एक दास उपनिवेश का। उनकी आर्थिक नीतियाँ मात्र शोषण की थी और अपने व्यापारिक हितों को बढ़ावा देने की थी। यद्यपि भारत में कम्पनी का आगमन व्यापारिक दृष्टिकोण लेकर हुआ था और वे यहाँ मात्र अपने व्यापार के लिए ही आए थे, पर धीरे-धीरे यहाँ की राजनीतिक परिस्थितियों ने इतनी दिशाएँ ग्रहण की, कि आगे चलकर यहाँ की शासन व्यवस्था का सूत्र जब कम्पनी के अधिकारियों के हाथों में आ गया, तो उन्होंने यहाँ की अधिकाधिक सम्पदा लूटकर अपने देश में ले जाने की योजनाएँ बनाई और शोषण ही अपना एकमात्र लक्ष्य निर्धारित कर लिया। उनके आने तक भारत आर्थिक रूप से एक सुव्यवस्थित एवं सुसंगठित देश था, जहाँ विपुल धन-सम्पदा थी और आर्थिक विषमताओं एवं विपन्नता की कहीं छाया तक न थी। कम्पनी के अधिकारी नैतिकता से गिरे हूये और लूटमार को धर्म समझने वाले कुत्सित देश से आए

ये और यहां का धन-धान्य देखकर उनके मन में इस सीमा तक लोभ समा गया था कि वे यह भी विस्मृत कर गये कि यहाँ भी लोग रहते हैं, उनकी भी कुछ आवश्यकताएँ हैं और स्वयं उन्हें उन्हीं लोगों के ऊपर शासन करना है। थॉम्पसन पौर गैरेट ने अपने प्रसिद्ध इतिहास ग्रन्थ में भारत की सज़ा एक ऐसे पेगोडा वृक्ष में ही दी है जो उस समय तक बार-बार हिलाया गया, जब तक कि वह पूर्णतया नष्ट हो गया। अंग्रेज लुटेरों के मस्तिष्क में धन के प्रति इतना लोभ व्याप्त हो गया था कि कार्टेज और पिजारो युग के स्वेनवासियो के समय से आज तक कदाचित् उसकी पुनरावृत्ति नहीं हुई है। भारत में प्रारम्भ के कुछ वर्षों तक ब्रिटिश शासन का इतिहास विश्व में राजनीतिक छाप का सबसे बड़ा उदाहरण है। परिणामस्वरूप भारत की आर्थिक परिस्थिति दिन-प्रतिदिन शोचनीय होनी गई। इंग्लैंड में औद्योगिक क्रान्ति के पश्चात् अधिक सख्या में मिले स्थापित हो गई थी, तथा उनके कच्चे माल के प्रति माँग निरन्तर बढ़ती जा रही थी। इंग्लैंड स्वयं उस माँग की पूर्ति करने में असमर्थ था। अतः ब्रिटिश साम्राज्यवादियों ने भारत एवं अन्य अपने शासनाधीन देशों से अधिकाधिक कच्चा माल इंग्लैंड की मिलों को भेजना प्रारम्भ किया। इसका भारत की आर्थिक व्यवस्था पर बड़ा ही प्रतिकूल प्रभाव पड़ा और आर्थिक सुदृढ़ता की रही-सही आशा भी खण्डित हो गई। स्वार्थपरक दृष्टिकोण यही समाप्त नहीं हुआ, ब्रिटिश अधिकारियों ने ऐसी नीति का अवलम्बन किया, जिसके अनुसार इंग्लैंड से जो चीज भारत आती थी, वह कर-मुक्त रहती थी, अतः उसके मूल्य भी कम रहते थे।

किन्तु ब्रिटिश साम्राज्यवादियों की तृष्णा यही शान्त नहीं हुई। उन्होंने यहाँ से विदेशों को भेजी जाने वाली चीजों पर इतना अधिक कर लगाया कि विदेशों में वहाँ की चीजों की तुलना में उनके मूल्य दूगने-तिगुने हो जाते थे और स्पर्द्धा में वे टिक नहीं पाती थी। उनकी माँग तब समाप्त हो ही गई, साथ ही भारतीय व्यापार भी नष्ट हो गया। यहाँ उत्पादन का उत्साह जाता रहा, फलतः विदेशी मालों की अधिकाधिक खपत भारत में होने लगी, जिससे राष्ट्रीय आय का वह भाग जो भारत में ही रह सकता था विदेशों को भेजा जाने लगा। कम्पनी अधिकारियों ने भारत के लघु उद्योगों, कृषि व्यवस्था को भी प्रोत्साहन नहीं दिया। कृषि का ढग अंग्रेजों के प्रगतिशील राज्य में वही प्राचीन था, जिससे उपज में दिन प्रति-दिन कमी होती जा रही थी। फसलों की रक्षा की वैज्ञानिक एवं आधुनिक प्रक्रियाएँ भारतीय कृषकों को नहीं बताई जाती थीं। खेतों में विभाजन होता जा रहा था और आपसी वैमनस्य एवं संयुक्त परिवारों के विघटन होने के कारण उनकी सीमाएँ लघुतर होती जा रही थीं। कृषि के विकास के लिए कोई उपाय नहीं किए जाते थे। सरकार केवल लगान कसूरी तक ही अपने को सम्बन्धित रखना चाहती थी। कृषकों के ऊपर उनके दमन

एवं अत्याचारों में निरन्तर वृद्धि होती जा रही थी। इसका परिणाम भयकर हुआ। कृषकों के ऊपर श्रमों का भार बढ़ता गया। देश में भीषण निर्धनता व्यापक रूप से फैल गई और भारतीयों की स्थिति अत्यन्त दयनीय हो गई। इसके एक ओर जहाँ जीवन में विषमताओं एवं विकृतियों का प्रसार हुआ, वहीं विपन्नता एवं कुण्ठाएँ भी जन्मी, जिनके फलस्वरूप जीवन पद्धति पूर्णतया जीर्ण शीर्ण हो गई।

ऊपर बताया जा चुका है कि रेलों, ट्रामों, आदि नवीन वैज्ञानिक आविष्कारों का प्रवेश धीरे-धीरे भारत में हो रहा था, जिससे नवीन चेतना के उत्पन्न होने में सहायता मिल रही थी। हालाँकि पश्चिमी विचारों के दबते हुए प्रभाव से समाज में सांस्कृतिक अशका का जन्म हो रहा था। जिन प्रकार ब्रिटिश आर्थिक नीति ने भारतीय उद्योग धन्धे नष्ट कर दिये थे, उसी प्रकार पाश्चात्य शिक्षा तथा नवीन वैज्ञानिक आविष्कार, कट्टर हिन्दुओं, प्रधानतः ब्राह्मणों का अस्तित्व मिटाये दे रहे थे। गद्दीधारी ब्राह्मणों को अपनी सामाजिक स्थिति डाँवाडोल जँचने लगी थी। पश्चिमी बौद्धिक, वैज्ञानिक, नैतिक भौतिक और सैनिक प्रभावान्तर्गत नवशिक्षित भारत-वासियों के हाथों सामाजिक एवं धार्मिक व्यवस्था छिन्न-भिन्न होते देख समाज के नेता सशक्त हो उठे थे। बंगाल के नव-शिक्षित भारतवासियों का परिचय सर सुरेन्द्रनाथ बनर्जी ने अपनी आत्म-कथा में दिया है। उसे देखकर कौन न सशक्त हो उठता—विशेष रूप से उस समय जबकि हिन्दी प्रदेश अभी पश्चिमी भावों और विचारों के साथ सामंजस्य स्थापित न कर सका था। ईसाई पादरियों के धर्म-प्रचार तथा कुछ सरकार की तरफ से की गई बातों से उत्तेजना बढ़ती ही जाती थी। डलहौजी के चले जाने के कुछ ही माह पश्चात् भारतीय सैनिकों को समुद्र यात्रा करने पर विवश किया गया। स्वयं डलहौजी के समय में शिक्षा और नवीन वैज्ञानिक आविष्कारों का प्रचार सांस्कृतिक अशका उत्पन्न करने के लिए यथेष्ट था। भारत-वासी गंगा पर पुल बंधते नहीं देख सकते थे। जिस समय लॉर्ड कनिंग आए उस समय फैल गई थी कि वे भारतवर्ष को ईसाई धर्म में दीक्षित करने आ रहे हैं पर यह अफवाह स्थिति और क्लृप्तमण्डूकता अधिक दिनों तक नहीं बनी रही। नवीन शिक्षा के प्रसार द्वारा देश में जिस नवीन सामाजिक, आर्थिक, राजनीतिक और सांस्कृतिक चेतना का उदय हो रहा था, उसमें नवीन वैज्ञानिक आविष्कारों का भी महत्वपूर्ण योगदान रहा। उत्तर मुगलकाल में विज्ञान अथवा वैज्ञानिक आविष्कारों का भारत में कोई महत्व न रह गया था और सामान्य लोग इनसे सर्वथा अपरिचित ही थे। पर भारत में ब्रिटिश साम्राज्य की स्थापना के पश्चात् नवीन वैज्ञानिक आविष्कारों का प्रचलन भी हुआ। अठारहवीं शताब्दी में सम्पूर्ण विश्व में विज्ञान ने आशातीत सफलता प्राप्त की। वाष्प एवं विद्युत् शक्तियों के आविष्कार से नौ नए यन्त्रों का निर्माण होने लगा। रेल मोटर, ट्राम, पनडुब्बियाँ हवाई जहाज और तार आदि के आविष्कार विश्व के लिए

सर्वथा नवीन थे। शीघ्र ही विश्व में वैज्ञानिक आविष्कारों का जाल सा बिछ गया। विदेशों में मानवीय जीवन विज्ञान पर पूर्णतया अवलम्बित हो चुका था, पर तब भी भारत इससे बंचित था। ब्रिटिश अधिकारियों ने भारत में नित नए होने वाले वैज्ञानिक आविष्कारों का प्रचलन न होने देने के लिए भरसक प्रयत्न किया, क्योंकि उन्हें भय था कि भारत में इससे नव-चेतना अत्यन्त शीघ्रता से प्रसारित होगी, और उस परिस्थिति में उनके लिए भारत में अदना शासन बनाए रखना प्रायः असम्भव सा होगा। अतः उन्होंने भारत में वैज्ञानिक आविष्कारों के प्रचलित न होने देने की भरसक चेष्टा की, पर प्रकाश की रश्मियों को रोक पाना सम्भव नहीं होता, अपने इस दुराग्रह में वे सफल नहीं हो पाए। इस दिशा में भारत में प्रेसों का आगमन एक महत्वपूर्ण घटना थी। यद्यपि प्रारम्भ में व्यक्तिगत रूप से प्रेसों की स्थापना को प्रोत्साहित नहीं किया गया, किन्तु स्वयं सरकार का ही प्रशासन सम्बन्धी कार्य इतना अधिक विकसित हो गया था कि बिना प्रेस की स्थापना के उसे अपना कार्य सरलता से चला पाना सम्भव नहीं रह गया था। अतः विवश हो अधिकारियों ने कलकत्ता, मद्रास एवं अन्य आवश्यक स्थानों पर प्रेसों की स्थापना की। प्रथम व्यक्तिगत प्रेस बरिस्ट पादरियों ने श्रीरामपुर में स्थापित किया था। प्रेसों द्वारा साहित्य की प्रगति हुई और अच्छी पुस्तकों का प्रकाशन अब भारत में भी सुलभ हो गया। अभी तक इन पुस्तकों का प्रकाशन न हो पाने के कारण भारतवासी केवल उन्हीं पुस्तकों को पढ़ पाते थे, जो अंग्रेजों की कृपा से भारत में आ पाती थी। किन्तु शीघ्र ही विदेशों के महान् साहित्यकारों, चिंतकों एवं विचारकों की श्रेष्ठ कृतियों का अनुवाद भारत में होने लगा और प्रकाशनोपरांत उनकी बिक्री में भी आशातित वृद्धि हुई। इससे लोगों में पठन-पाठन की रुचि का प्रसार हुआ और चेतना के विकास के साथ ही भारतीय साहित्य की भी प्रगति हुई। शिक्षा के प्रसार एवं नव जागरण में पत्रों का भी महत्वपूर्ण स्थान रहा। प्रारम्भ में समाचार पत्र यद्यपि केवल अंग्रेजों की प्रशंसा, उनके उठने-बैठने की सूचनाओं, उत्सवों एवं अन्य कार्यक्रमों के विवरणों तक ही सीमित रहे, पर शीघ्र ही उनका ताना बाना परिवर्तित हुआ और उन्होंने जनता के समक्ष विदेशों की क्रान्ति के महत्वपूर्ण तथ्य एवं पश्चिमी विचारकों के उल्लेख विचार प्रस्तुत किए, जिससे अन्धकार में भटकती विस्मयान्त जनता को नवीन दिशा प्राप्त हुई और वह शिक्षा के प्रति उदासीन न रह शिक्षा के अधिकाधिक प्रसार में अपना उत्तरदायित्व सम्भलने लगी। इसमें अनेक समाचार पत्रों ने अपना महत्वपूर्ण योगदान प्रदान किया। इन सभी समाचार पत्रों से शिक्षा के प्रसार एवं राष्ट्रीयता के विकास में बड़ी सहायता प्राप्त हुई। इनके माध्यम से राजनीतिक नेता विश्व के अन्य देशों में स्वाधीनता प्राप्ति के होने वाले संघर्ष, क्रान्ति, आर्थिक प्रगति, नव-निर्माता एवं अपने जीवन को सुखी तथा समृद्धशाली बनाने के उपायों से परिचित होते रहते थे तथा राजनीतिक क्षेत्र में

अपनी कार्य-प्रणाली उसी के अनुरूप निर्धारित करते थे। इन समाचार पत्रों ने भारतवासियों को उनके वास्तविक अधिकारों के प्रति सचेत करते हुए भारत पर अंग्रेजों द्वारा अनाधिकार रूप से शासन करने का विरोध किया। धीरे-धीरे जब शिक्षित युवकों की संख्या बढ़ने लगी, तो उनमें तीव्र चेतना उत्पन्न हुई और अपनी वास्तविक सामाजिक, धार्मिक राजनीतिक और आर्थिक, परिस्थितियों की यथार्थता को सोचने-समझने की समर्थता भी आई। प्रेसों की स्थापना की भाँति भारत में रेलों का आगमन भी कम महत्वपूर्ण न था। उन्नीसवीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध में यातायात के साधनों की भाँति डाक तार की भी व्यवस्था पूर्णतया असतोषजनक थी। डाक वितरित होने की देशी प्रणाली पिछड़ी हुई थी। डाक वितरित करने वालों को पैदल ही कार्य करना होता था। जहाँ ऐसा सम्भव न था, वहाँ घोड़ा-गाड़ियों से काम लिया जाता था, तथा निश्चित दूरी के पश्चात् उसकी सवारी बदल दी जाती थी। इससे एक पत्र के बटने में महीनों लग जाते थे। धीरे-धीरे अपनी स्वयं की आवश्यकताओं से प्रेरित होकर अंग्रेजों ने डाक-व्यवस्था में भी सुधार किया। जिससे देशी जीवन एकता के सूत्र में आबद्ध हुआ। एक नया युग निर्मित होने लगा।

अंग्रेजी साम्राज्यवादियों की नीति के प्रतिक्रियात्मक परिणाम के अतिरिक्त उन्नीसवीं शताब्दी उत्तरार्द्ध में नव शिक्षा, समस्त देश में एक भाषा—अंग्रेजी—और वैज्ञानिक ज्ञान तथा साधनों के प्रचार तथा समस्त देश में राजनीतिक संस्थाओं की स्थापना से भारतवासियों में राजनीतिक चेतना का प्रादुर्भाव हुआ, उनमें राष्ट्रीय भावना पैदा हुई, जिसका प्रकटीकरण होने लगा था। इस प्रकार भारत में यद्यपि वैज्ञानिक आविष्कारों का प्रचलन बहुत बाद में हुआ, तथापि एक बार प्रारम्भ होने पर उसमें निरन्तर प्रगति ही होती गई। जिस समय भारत में वैज्ञानिक आविष्कारों का आगमन हुआ, उस समय वह कदाचित् विश्व का सर्वाधिक पिछड़ा देश था। उस समय तक विश्व के अन्य देश अत्यन्त प्रगतिशील हो चुके थे और विज्ञान उनके लिए दुर्गम न रह गया था। इन नवीन वैज्ञानिक आविष्कारों के प्रचलित हो जाने से भारतीय जीवन की अनेक कठिनाइयाँ स्वतः समाप्त हो गईं। रेलों के आगमन से लोगों को अपने देश के एक भाग से दूसरे भाग में जाने का सुअवसर प्राप्त हुआ और वे विभिन्न प्रकार के लोगों तथा विचारों के सम्पर्क में आए। इससे एक प्रकार से सारा देश एक दूसरे के विचारों से सम्बद्ध हो गया और भावात्मक एकता का विकास हुआ। यातायात के साधनों में सुधार हो जाने एवं डाक-तार व्यवस्था के प्रचलन से लोगों को तुरन्त अपने देश के प्रत्येक भाग में होने वाली घटनाओं की सूचना प्राप्त होती रहती थी। इससे देश एकता के सूत्र में आबद्ध हो गया था। विभिन्न भागों की सांस्कृतिक परम्पराओं, विचारों एवं विभिन्न लोगों के सम्पर्क में आने से विचारों का आदान-प्रदान प्रारम्भ हुआ और संस्कृतियों का भी आदान-प्रदान प्रारम्भ हुआ।

इससे नव-जागरण आन्दोलन को बड़ा बल मिला और साथ ही साहित्य एवं कला की भी आशातीत प्रगति हुई। भारतीय साहित्यकारों ने उच्चकोटि के प्रगतिशील विदेशी साहित्यकारों से प्रेरणा ग्रहण कर भारत में प्रगतिशील जन-साहित्य की रचना प्रारम्भ की। साहित्य के क्षेत्र में जो अनेक घाटाएँ और प्रवृत्तियाँ बाद में प्रचलित हुईं, वे विदेशी साहित्य की ही प्रेरणा स्वरूप ग्रहण की गई हैं।

इस प्रकार यह नवोत्थान का ही युग था। पुराने प्रतिमान टूट रहे थे और नए बन रहे थे। नवीन भावनाएँ लोगों को झुझोड़ रही थी और एक नई चेतना की आत्मसात् करने के लिये उन्हें प्रेरित कर रही थी। डॉ० लक्ष्मी सागर बाण्येय ने लिखा है कि आलोच्य काल में पश्चिमी सभ्यता के साथ सम्पर्क स्थापित होने से विविध सुधारवादी तथा अन्य आन्दोलन और नई शक्तियों की वृद्धि से अभूतपूर्व आर्थिक, राजनीतिक और धार्मिक एवं सामाजिक परिवर्तन हुये, जिनके फलस्वरूप हिन्दी साहित्य और भाषा की गतिविधि परम्परा छोड़कर नवदिशोन्मुख हुई। स्थूल रूप से समाज चार भागों में बटा हुआ था—एक राजा, महाराजाओं का वर्ग, दूसरा जमींदारों का वर्ग, तीसरा नव शिक्षितों एवं व्यवसायियों का वर्ग और चौथा किमानों, मजदूरों, कारीगरों आदि का निम्न वर्ग। चौथा वर्ग सध्या में सबसे अधिक था। नवीन परिवर्तनों से वे भी सभी वर्ग प्रभावित हुए, किन्तु तीसरे और चौथे वर्ग निश्चित रूप से किसी न किसी शक्ल में प्रभावित हुए। नव शिक्षित होने के कारण तीसरे वर्ग ने सबसे अधिक क्रियाशीलता प्रकट की। पूर्व और पश्चिम के सम्पर्क से नव-चेतना उत्पन्न हुई। समाज अपनी विखरी शक्ति बटोर कर गतिशील हुआ, नवयुग के जन्म के साथ विचार स्वातंत्र्य का जन्म हुआ, साहित्य में गद्य की वृद्धि हुई और कवि ने अपनी परिपाटी विहित और रूढ़िग्रस्त कविता छोड़कर दुनिया नई आँखों से देखनी शुरू की। सामंजस्य स्थापित करने से पूर्व साहित्यिकों ने वैज्ञानिक तथा अन्य नई २ बातों को कुतूहल और उत्सुकनापूर्ण दृष्टि से देखकर उनका वर्णन किया है। नवीन भावों और विचारों को सन्देह की दृष्टि देखा भी। पूरे तौर से सत्य रूप में तो वे ग्रहण किये गये हैं। उस समय शायद वही स्वाभाविक था। आलोच्य काल के हिन्दी साहित्य का अध्ययन करने पर यह तथ्य किसी से छिपा नहीं रह सकता कि यद्यपि साहित्य में बहुत बड़ी हद तक पुरातनत्व बना हुआ था, तो भी तत्कालीन नाटक, उपन्यास, कविता, प्रहसन, निबन्ध आदि सभी पर राजनीतिक, आर्थिक और धार्मिक एवं सामाजिक आन्दोलनों की गहरी छाप है। भारतेन्दु, राधाकृष्णदास, श्रीनिवासदास बालकृष्ण भट्ट, प्रतापनारायण मिश्र, बद्रीनारायण चौधरी, किशोरीलाल गोस्वामी, बालमुकुन्द गुप्त, श्रीवर पाठक, देवकीनन्दन त्रिपाठी तथा अनेक लेखक और कवि साहित्यिक होने के साथ २ राजनीतिज्ञ, समाज सुधारक और घर्मोपदेशक भी थे। सन्तुषी शताब्दी उत्तरार्द्ध के हिन्दी लेखकों और कवियों ने अपनी रचनाओं में नव-

भारत की राजनीतिक और आर्थिक महत्वाकांक्षाएँ प्रकट कर अपने चारों ओर के घर्ष और समाज की पतित अवस्था पर क्षोभ प्रदर्शित करने हुए भविष्य के उन्नत और प्रशान्त जीवन की ओर इंगित किया है। अंग्रेजी साहित्य ने उनके भावों और विचारों को प्रभावित किया, नए २ साहित्यिक रूपों का जन्म हुआ। और भाषा का शब्द भंडार और अभिव्यज्जात्मक शक्ति बढ़ी। किन्तु यह गतिशीलता समाज के अल्प-संख्यक लोगों तक सीमित थी। अशिक्षित होने के कारण साधारण जनता का इस सज-गता संप्राप्ति एवं सजीवता से सम्बन्ध नहीं था और न साधारण जनता की शक्ति का कोई विशेष प्रकटीकरण राजनीतिक क्षेत्र में ही हुआ। प्राचीन ग्राम-व्यवस्था टूट जाने और औद्योगीकरण के अभाव में उसमें सामूहिक चेतना का जन्म न हो सका। उच्चवर्ग नवीन शासन से आतंकित और अपने वर्गीय स्वार्थ में लीन था। सजीव अंग्रेज जाति ने विजय-गर्व के वशीभूत हो भारतवासियों से अपने को अलग रखा। फलतः उनके सम्पर्क का जितना रचनात्मक और क्रियात्मक प्रभाव पड़ना चाहिये था, उतना प्रभाव न पड़ सका। मध्यकालीन भारत में जो सांस्कृतिक चेतना हुई थी। उसका अंग्रेजों के शासन काल में अभाव रहा। शुरू में जहाँ-जहाँ अंग्रेजों का बराबरो के दर्जे पर देशवासियों के साथ सम्पर्क स्थापित हुआ। वहाँ-वहाँ आशाजनक सांस्कृतिक प्रभाव दृष्टिगोचर हुए। अवध में अमानत कृत 'इन्द्र सभा' इसी प्रभाव के कारण एक मुस्लिम राज-दरबार में जन्म ले सकी थी। इस प्रकार का सांस्कृतिक सम्बन्ध कम स्थानों पर और अस्थायी रूप से स्थापित हुआ और आगे चलकर उतना भी न रहा। अंग्रेजी शिक्षा के कारण शिक्षितों और साधारण जनता के बीच व्यवधान पैदा हो गया था। जनता की ओर केवल उन्हीं लोगों ने ध्यान दिया, जिन्होंने अंग्रेजी शिक्षा प्राप्त करने पर भी भारतीयता और देशी भाषा एवं साहित्य से सम्बन्ध बनाए रखा अथवा जो अंग्रेजी शिक्षा प्राप्त न करने पर भी नवयुग की चेतना से अनुप्राणित थे। उन्होंने 'बिगड़े हुए' शिक्षित युवकों के सुधार की ओर भी विशेष ध्यान दिया। नवोत्थान काल के प्रथम चरण में जितने भी सार्वजनिक आन्दोलनों का जन्म हुआ, उन सभी ने अन्ततः किसी-न-किसी प्रकार राष्ट्रीय रूप ग्रहण किया। हिन्दी से सम्बन्ध रखने वाला आर्य समाज आन्दोलन इसका प्रत्यक्ष उदाहरण है। यह आन्दोलन जनता का आन्दोलन था। सैद्धांतिक दृष्टि से भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के और आर्य समाज के विचारों में अधिक अन्तर नहीं था। सनातनधर्मी वैष्णव होते हुये भी आर्य समाज की अनेक बातों में उन्हें स्वयं विश्वास था।

अस्तु, अधिक विस्तार में न जाकर संक्षेप में इतना ही कहा जा सकता है कि १८५७ की महान् क्रांति की विफलता के पश्चात् यद्यपि स्वतन्त्रता प्राप्ति के लिए भारतवासियों का साहस पूर्ण रूप से तो नहीं समाप्त हो गया था, पर इतना निश्चय ही स्वीकार करना पड़ेगा कि अपने प्रयत्नों की दिशा में वे पर्याप्त मात्रा में हतोत्सा-

हित हो गये थे । ब्रिटिश अधिकारी अपने शासन का धीरे-धीरे प्रसार करते जा रहे थे । नवाबों और राजाओं का पतन होता जा रहा था । ईसा की १८वीं-१९वीं शताब्दियों में मुगलों, सिक्खों, जाटों, मराठों आदि की भारतीय राजनीतिक शक्तियाँ आपस में एकता स्थापित कर विदेशियों की बढ़ती हुई शक्ति को रोकने में असमर्थ रही और देश में एक ऐसी जाति का शासन स्थापित हुआ, जो अपने यहाँ की औद्योगिक क्रांति ने प्रेरित आर्थिक एवं साम्राज्यवादी नीति से प्रेरित थी । पिछले शासकों की भाँति उसने भारतवर्ष को अपना घर नहीं बनाया था । फलतः देश राजनीतिक दृष्टि से ही पराधीन नहीं हुआ । वरन् आर्थिक दृष्टि से भी उसकी दिशा दिन-पर-दिन शोचनीय होती गई । भारतवासियों का १८५७ का प्रयास विफल हो जाने के पश्चात् अंग्रेजों की राजनीति और आर्थिक नीति खूब फली फूली । उनके पैर भली भाँति जम गये और देश में एक ऐसी शासन प्रणाली का जन्म हुआ, जो अनेक अंशों में पिछली शासन प्रणाली या पम्परगत भारतीय शासन प्रणाली से नितात भिन्न थी । इस प्रकार उत्तर मुगलकालीन अराजतापूर्ण परिस्थितियों में ब्रिटिश ईस्ट इंडिया कम्पनी ने व्यापारिक दृष्टिकोण प्रस्तुत कर क्रमशः अपनी दूरदर्शिता, कुशलनीति एवं देश के परस्पर वैमनस्य का लाभ उठाकर अपना शासन स्थापित कर लिया । यह भारतीय इतिहास का एक अत्यन्त उल्लेखनीय अध्याय है ।

इसी काल में सामाजिक स्थिति भी कुछ विशेष अच्छी न थी । पारिवारिक प्रथा टूटती जा रही थी । परिवार में सबसे बड़ा व्यक्ति घन कमाएँ और सारे परिवार का पालन-पोषण करे, यह भावना समाप्त हो गई थी । नारियों की स्थिति तो और भी दयनीय थी । उनकी आर्थिक परतन्त्रता भीषण रूप धारण कर चुकी थी । उन्हें सामाजिक स्वतन्त्रता भी न प्राप्त थी । राजनीतिक स्वतन्त्रता तो दूर की बात थी । प्रेम और विवाह की स्वतन्त्रता न होने के कारण सामाजिक रूढ़ियों को तोड़ना प्रायः असम्भव हो गया था । बाल-विवाह बराबर छिपे तौर पर अब भी हो रहे थे । देश्या-वृत्ति भी बढ़ती जा रही थी । दूसरे शब्दों में समाज में नैतिकता का पतन हो गया था । वह धार्मिक रूढ़ियों एवं जर्जरित मान्यताओं से ग्रस्त था । विधवा विवाह को मान्यता प्राप्त होने की बात तो दूर, उसे अकल्पित ही समझा जाता था । जिस प्रगतिशीलता की अत्यन्त आवश्यकता थी, समाज उससे लगभग अपरिचित था, ऐसी परिस्थितियों में हिन्दी कहानी साहित्य का जन्म हुआ । इन समस्याओं के समाधान एवं प्रगतिशीलता लाने का महत्ती दायित्व आरम्भिक कथाकारों ने अपने ऊपर लिया और सुधारवादी रचनाओं से समाज सुधार करने का प्रयत्न तो किया ही, साथ ही अपनी रचनाओं के मध्यम से पाठकों तक ऐसी भावनाएँ पहुँचाने का प्रयत्न किया । जिससे उनमें जीवन के प्रति गरिमा का अनुभव हो, उनके खडिन होने वाले विश्वास एवं छिन्न-भिन्न होने वाली आस्थाओं का आचार प्राप्त हो, 'चरित्र' निर्माण हो, देश्या-



गमन का अन्त तथा मद्यपान एवं जुए का अन्त हो, समाज में दृढ़ता आए एवं उसकी प्रगति हो तथा धर्म की रक्षा हो। इतिहास के चौरस्ते पर खड़े हुये और सब तरह की नई पुरानी और अच्छी बुरी चीजों से घिरे रहने पर भी उन्होंने निडर होकर भारतीय जीवन को समृद्ध बनाने का ध्रुव निश्चय किया। इस ध्रुव निश्चय का ज्वल-मन्त रूप था सत्यान्वेषण। इसी सत्यान्वेषण का परिणाम था कि मध्ययुगीन ईश्वर ने मानवता का रूप धारण कर लिया। बहुत दिनों पश्चात् उन्नीसवीं शताब्दी के भारतवासी ने अपने और अपने चारों ओर के जीवन में दिलबस्ती ली—आध्यात्मिक जीवन के साथ २ मनुष्य के भौतिक जीवन को भी समृद्ध बनाने की चेष्टा की। उसने वह दृष्टिकोण ग्रहण किया, जो गीता के कृष्ण का था। नवीन युग-धर्म ने जीवन के प्रति दार्शनिक दृष्टिकोण को एक नया पहलू प्रदान किया। तत्कालीन कथा साहित्य इस नवीन भावना के प्रवाह में बह चला।

युगीन कहानियों का कलात्मक आधार

इस काल में कहानियाँ अधिक नहीं लिखी गईं, हाँ हिन्दी कहानी की परम्परा का सूत्रपात अवश्य हो गया था। अधिकांश गद्यकारों ने छोटी २ कथा-रचनाएँ की, जिन्हें यद्यपि उन्होंने उपन्यास नाम दिया है, पर १० से २० पृ० की रचनाओं को कहानी कहना ही अधिक तर्क संगत होगा। स्वयं लेखकों द्वारा उन छोटी २ रचनाओं को 'उपन्यास' की संज्ञा दिये जाने का कारण एकमात्र यही था कि उनके रचने तथा या तो 'कहानी' का प्रवेश साहित्यिक अर्थों में नहीं हो पाया था और यदि हो भी गया था, तो वह बहुत लोकप्रिय न हो सका था। अगेजी और बगला की महत्वपूर्ण औपन्यासिक रचनाओं के हिन्दी अनुवादों तथा स्वयं हिन्दी के मौलिक उपन्यासों के कारण हिन्दी में 'उपन्यास' शब्द ही अतिशय लोकप्रिय हो गया था और दस पृष्ठ की कहानी लिखने पर भी लेखकगण 'भारतीय जीवन का सच्चा गार्हस्थ्य उपन्यास', 'आधुनिक सभ्यता और रोशनी का उपन्यास', 'कलजुगी परिवार का सच्चा उपन्यास' आदि नाम देकर उसे उपन्यास ही कह देते थे, पर जैसा कि मैंने ऊपर कहा है कि इन दस-पन्नाह पृ० की रचनाओं को उपन्यास नहीं मानना चाहिये, वरन् कहानी के अन्तर्गत ही गणना करनी चाहिये। यहाँ पूछा जा सकता है कि जब लेखक एक कृति को 'उपन्यास' कहता है, तो उसे 'कहानी' संज्ञा कैसे दी जा सकती है—यह उचित है। पर एक लेखक नाटक लिखकर उसे महाकाव्य की संज्ञा दे दे, तो उसका खडन कर उसे सही नाम देना भी उचित है।

जहाँ तक इस युग की प्राप्त होने वाली कहानियों के शिल्प का प्रश्न है, वे वर्णनात्मक शैली में हैं, उनका उद्देश्य मनोरंजन ही रहा है, यद्यपि प्रसंगवश उनमें तत्कालीन समस्याएँ एवं जीवन भी चित्रित करने की चेष्टा भी की गई है। इस युग की कहानियों का वर्गीकरण निम्न भागों में किया जा सकता है—

१—सामाजिक कहानियाँ, जैसे प्लेग की चुड़ैल ।

२—चरित्र प्रधान कहानियाँ, जैसे इन्दुमती ।

३—जामूसी कहानियाँ, जैसे गुलबहार या सात खूनी ।

इस काल की जो सामाजिक कहानियाँ हैं, उसमें सम या जीवन नाममात्र को है, उनका उद्देश्य भी प्रमुखतः मनोरंजन ही रहा है। हाँ लेखकों ने उनमें तत्कालीन जीवन की परिस्थितियों की ओर बड़ी स्थूलता से संकेत देकर यथार्थ को उजागर करने की चेष्टा की है, पर वह प्रयास विशेष सफल नहीं रहा है। यह यथार्थ केवल आभास भर देता है, किसी सत्य से परिचित नहीं करता और न मन पर कोई प्रभाव छोड़ जाने में ही सफल रहता है। वास्तव में जिस प्रकार हिन्दी उपन्यास सुधारवादी भावना लेकर आया था, हिन्दी कहानी साहित्य भी सुधारवादी भावना लेकर ही आया था। इस युग के कहानीकारों ने अपनी रचनाओं में किसी न किसी सुधारवादी भावनाओं का ही चित्रण करने का प्रयत्न किया है। जैसा कि मैंने ऊपर कहा है— भावनाओं के अतिरिक्त इन कहानियों का सर्वप्रथम लक्ष्य अपने पाठकों का मनोरंजन करना था। इन कहानियों में कोई कलात्मक परिपक्वता नहीं है, यह सत्य है, पर उन का महत्त्व मात्र इस दृष्टि से नहीं आका जाना चाहिये, बरन इस दृष्टि से कि उन्होंने एक गौरवशाली परम्परा का सूत्रपात ही नहीं किया, उसका स्वरूप सुनिश्चित करने में भी उल्लेखनीय योगदान प्रदान किया। ये सभी प्रारम्भिक कहानीकार चाहे सनातनधर्मी हों, या आर्य समाजी उनका दृष्टिकोण मानवतावादी था। वे नैतिकता का उत्थान एवं भारतीय संस्कृति की गौरवशील परम्पराओं एवं जीवनगत मूल्य-मर्यादा की रक्षा चाहते थे। तथाकथित पश्चिमी सभ्यता के संपर्क से उसे खड २ होकर टूटते नहीं देखना चाहते थे।

इन कहानियों का कथानक इतिवृत्तात्मक प्रवृत्तियों को अधिक लिए हुये होते थे और उनमें संयोग तत्त्वों (chance Elements) को अधिक महत्त्व दिया जाता था। लेखकों का ध्यान कथानक की स्वाभाविकता की ओर उतना नहीं रहता था, जितना अपने उद्देश्य की प्राप्ति अथवा पाठकों के मनोरंजन की दिशा में। बीच २ में धर्म समाज, जीवन, विधवा समस्या, वेश्या समस्या आदि के सम्बन्ध में भी कोई वाक्य या सत्य फिट कर दिया जाता था। जिसका कहानी से प्रत्यक्षतः कोई सम्बन्ध नहीं होता था। कुछ उदाहरण से यह बात स्पष्ट हो जायेगी—

(१) 'इन्दुमती' विन्ध्याचल के सघन वन में अपने पिता के साथ रहती है। वन में रहने के कारण उसने किसी अन्य मनुष्य को नहीं देखा था। अजगढ का राज कुमार चंद्रशेखर पानीपत के प्रथम युद्ध में इब्राहीम लोदी की हत्या करके भागता है। इब्राहीम का एक सेनापति उसका पीछा करता है तथा वह विन्ध्याचल के घने जंगल की ओर भागता है। जहाँ घोड़े के मर जाने के कारण वह एक पेड़ के नीचे झुका-

प्यासा पड़ जाता है। इन्दुमती उसे देखते ही मुग्ध हो जाती है। चन्द्रशेखर भी उससे प्रेम करने लगा है। इन्दुमती का वृद्ध पिता देवगढ का राजा था। इब्राहीम लोदी ने उसका राज्य छीन लिया था, जिससे वह जंगल में रहता था। उसने प्रतिज्ञा की थी, जो इब्राहीम लोदी को मारेगा, उसी के साथ वह इन्दुमती का विवाह करेगा। चन्द्रशेखर ने इस प्रतिज्ञा को अनजाने में ही पूरा कर दिया था। चन्द्रशेखर और इन्दु के सच्चे प्रेम को देखकर इन्दु के पिता ने दोनों का विवाह कर दिया, क्योंकि चन्द्रशेखर प्रेम परीक्षा के लिए इन्दु के पिता ने उससे कठिन परिश्रम कराया था।' (इन्दुमती : किशोरीलाल गोस्वामी।

(२) 'बशीधर का एक मित्र नवलकिशोर अत्यन्त ही हँसमुख है। वह अपनी पत्नी के साथ इलाहाबाद जा रहा है। बशीधर बनारस से जल्दी २ चलकर मुगलसराय पहुँचता है कि अपने मित्र के साथ वह भी इलाहाबाद जाय, किंतु मुगलसराय स्टेशन पर वह अपने मित्र को नहीं पाता। मिरजापुर स्टेशन पर बशीधर के डिब्बे में एक स्त्री मिली, जो इसलिए रो रही थी कि उसका पति मिरजापुर स्टेशन पर गाड़ी से छूट गया। उसी डिब्बे में दुलाई आड़े एक दूसरी स्त्री भी बैठी थी। बंशीधर ने उस रोती हुई स्त्री को आश्वासन दिया और इलाहाबाद स्टेशन पर उतर कर उस स्त्री के पति का पता लगाने चले गये। इधर नवलकिशोर जो दुलाई आड़े बैठे थे, अगना रू बड़कर तैयार हो गए और इस प्रकार अपने मित्र बशीधर से मिले।' (दुलाई वाली बग महिला।

(३) 'दो मित्र रात को टहलते २ एक उजड़े हुए गाव के खडहर में पहुँचते हैं। वहाँ दैव-संयोग से वे एक स्त्री देखने हैं और उसका पीछा कर उससे उसका परिचय लेते हैं। स्त्री अपनी कहानी कहती है कि वह काशी की लडकी है। ग्यारह वर्ष हुए। उसकी शादी इसी खण्डहर वाले गाव में हुई थी लेकिन दैव-संयोग से उसी वर्ष भयानक बाढ़ से वह गाँव बह गया और सब लुप्त हो गए। उस समय वह लडकी बहुत अबोध और अज्ञान थी, उसे इन बातों का कुछ भी पता न था। वह बस काशी ही में अपने मा-बाप के घर रही, लेकिन जब वह तरुण हुई, उसे घर परिवार से ताने व्यंग्य मिलने लगे। फलस्वरूप वह ढूँढ़ती २ उसी गाँव के खंडहर में चली आई। उधर उसका पति बाढ़ में बहते-बहते एक व्यापारी की किशती में कलकत्ता पहुँचा। वह कुछ वर्षों बाद पुरुष को एक शादी देखकर अपनी स्त्री की याद आई वह वहाँ से चल पड़ता है। अन्त में स्पष्ट हो जाता है कि वह खंडहर की स्त्री और उससे बातें प्रुछने वाला वही युवक आपस में दोनों ग्यारह वर्षों के बिछड़े हुए पति-पत्नी हैं। इस की पुष्टि स्त्री पुरुष के हाथ में एक तिल देखकर करती है। (रामचन्द्र शुक्ल : ग्यारह वर्ष का समय)

इन कहानियों में कथोपकथनो की कोई गुंजायश नहीं रहती थी, क्योंकि सारी कहानी सत्य रोचक एवं वर्णनात्मक शैली में कही जाती थी। इसमें वार्तालाप की शैली इस प्रकार प्राप्त होनी है “हे ‘‘न कभी साक्षात् हुआ, न वार्तालाप, न लम्बी-लम्बी कोर्टशिप हुई, यह प्रेम कैसा। महाशय रुष्ट न हूँजिये। इस अदृष्ट प्रेम का धर्म और कर्तव्य से घनिष्ठ सम्बन्ध है। इसकी उत्पत्ति केवल सदाशय और नि स्वार्थ हृदय में हो सकता है। इसकी जड़ नसार के और प्रकार के प्रचलित प्रेमों से दृढतर और प्रशस्त है। आपको सतुष्ट करने की मैं इतना और कहे देता हूँ कि इंग्लैण्ड के भूतपूर्व प्रधान मंत्री आर्ल ऑफ वेकन्स फील्ड का भी यही मत है।”

इत वार्तालाप में स्पष्ट है, स्वयं कहानीकार ही बातचीत करता प्रतीत होता है, जिसमें कहानी कहने के साथ ही वह आलोचक और दृष्टा भी बन जाती है। इस तरह की आरोपित वार्तालाप शैली इस युग की कहानियों की सर्व प्रमुख विशेषता है। एक उदाहरण इस प्रकार है पति ने कहा, ‘मैं सच कहता हूँ मैं तुमसे डरा करता हूँ, तुम्हारी अधता ने मुझे एक अनन्त आवरण से ढक रक्खा है, वहाँ मेरा प्रवेश असम्भव है। मैं जिसको धमका सकूँ, जिस पर क्रोध कर सकूँ, जिसे आदर कर सकूँ, जिसके लिये गहने गढा सकूँ। मुझे ऐसी पत्नी चाहिए।”<sup>१</sup> इस युग की कहानी में यद्यपि कहीं-कहीं चरित्र चित्रण की दृष्टि से मनोविज्ञान या मनोविव्लेषण का हलका पुट मिल जाता है, पर प्रमुख रूप से चरित्र चित्रण के लिए विश्लेषणात्मक शैली का ही उपयोग हुआ है, जिसमें कहीं भी नाटकीयता परिलक्षित नहीं होती। इस युग में भाषा का कोई उपयोग करता था। किसी की भाषा संस्कृत गर्भित होती थी, तो किसी की उर्दू का पुट लिए हुए। ‘किसी महफिल में एक काली कलूटी रडी नाच रही थी। जब नाच चुकी किसी ने पूछा, बीबी जी आप का इसमशरीफ क्या है? बीबी ने उत्तर दिया कि जनाब बन्दी को मिसरी कहते हैं। फिर मिया ने कहा कि किस बेवकूफ ने आपका नाम मिसरी रखा है तुम तो शीरा हो। बीबी ने हसकर उत्तर दिया कि खैर साहब आपको हम शीरा ही सही।... एक बूढ़ा कपर भुकाए लाठी लिए बाजार में चला जाता था राह में किसी ने पूछा कि यह कमान तुमने कितने में लिया है। उसने उत्तर दिया कि थोड़े दिन सबर करो यह तुम्हें आप से आप मिल जायगा।<sup>२</sup> इसके अतिरिक्त दूसरा रूप वह प्राप्त होता है। जो संस्कृत गर्भित हैं। सद्गान रूपी प्रभाकर के अर्त ध्यान होते ही महामोह निशा आन पहुँची। सारा जगत अधकारमय हो गया। रजनी-चरों ने अपने अनुकूल समय जान एकाएक हलकड मचा दिया। वचक लुटेरे तस्कर-

१. सरस्वती, सितम्बर १९०३, भाग ४, सख्या ६, पृष्ठ १३६।

२. सरस्वती, १९०३, भाग ४, सख्या २, ३

३. हिन्दी प्रवीण, अप्रैल १९७६ ई०, पृष्ठ ४२

गण निशाबल पात्र अपने मनोरथ समयानुकूल प्रत्येक का उदयारत उचित ही है इसलिए उस परात्पर प्रभु ने भगवान् मृगधारी न्याय सुधाकर को प्रकट किया।” इस प्रकार यह वह युग था, जब गद्य भाषा का निर्माण हो रहा था, जिसका वास्तविक अगले युग में देखने के मिला।

युगीन कहानियों में चित्रित प्रवृत्तियाँ

ऊपर बताया जा चुका कि हिन्दी कहानी साहित्य सुधारवादी प्रवृत्ति लेकर ही आया था। इस युग के प्रायः सभी रचनाकारों ने अपनी रचनाओं में किसी न किसी प्रकार सुधारवादी भावनाओं का ही चित्रण करने का प्रयत्न किया है। ये सभी कहानीकार चाहे सनातन धर्मों हो, या आर्य समाजी, उनका दृष्टिकोण मानवतावादी था। वे नैतिकता का उत्थान एवं भारतीय संस्कृति की गौरवशाली परम्पराओं एवं जीवनगत मूल्य-मर्यादा की रक्षा चाहते थे, तथाकथित पश्चिमी सभ्यता के स्पर्श से इसे खण्ड तथा समाज के बहुविध पक्षों में आदर्श ही देखने पक्षपाती थी इसलिए इस काल की रचनाओं में यदि यथार्थवाद का विशेष आग्रह न मिले, तो कोई आश्चर्य नहीं होना चाहिए, क्योंकि जीवन का यथार्थ चित्रण करना इन लेखकों का उद्देश्य न था। ऐसी बात नहीं थी कि सामाजिक यथार्थ को पहचानने की उनमें क्षमता नहीं थी या उनके पास सत्यान्वेषण की सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि न थी, वरन् वे आदर्श को यथार्थ से अधिक महत्वपूर्ण समझते थे। पीछे मैंने स्पष्ट किया है कि इस काल की सामाजिक स्थिति भी कुछ विशेष अच्छी न थी। पारिवारिक प्रथा विश्रुत खलित होती जा रही थी। परिवार में सबसे बड़ा व्यक्ति धनोपार्जन करे और सारे परिवार का पालन-पोषण करे। यह भावना शून्य में लीन हो गई थी। नारियों की स्थिति तो और भी दयनीय थी। उनकी आर्थिक परतन्त्रता भीषण रूप धारण कर चुकी थी उन्हें सामाजिक स्वतन्त्रता भी न प्राप्त थी। राजनीतिक स्वतन्त्रता तो दूर की बात थी। प्रेम और विवाह की स्वतन्त्रता न होने के कारण सामाजिक रूढ़ियों को तोड़ना प्रायः असम्भव हो गया था। बाल विवाह बराबर छिपे तौर पर अब भी होते जा रहे थे। वेश्या वृत्ति भी बढ़ती जा रही थी। दूसरे शब्दों में समाज में नैतिकता का पूर्णतया पतन हो गया था। धार्मिक रूढ़ियों एवं जर्जरित मान्यताओं से समाज ग्रस्त था। विधवा विवाह को मान्यता देने की बात तो दरकिनार, उसकी कल्पना करना भी अप्रत्याशित बात समझी जाती थी। जिस प्रगतिशीलता की अत्यन्त आवश्यकता थी, समाज उससे लगभग अपरिचित था। ऐसे वातावरण में हिन्दी कहानी साहित्य का सुधारवादी और आदर्शवादी दृष्टिकोण लेकर आना स्वाभाविक सी था इन समस्याओं के समाधान एवं प्रगतिशीलता लाने का दायित्व इन आरम्भिक कहानीकारों ने अपने ऊपर लिया था और सुधारवादी कहानियों की रचना से समाज-सुधार करने का प्रयत्न तो किया ही, साथ ही उनके माध्यम से पाठकों तक ऐसी भावनाएँ पहुँचाने का प्रयत्न किया, जिससे

जीवन के प्रति गारिमा का अनुभव हो, उनके खण्डित होने वाले विश्वास एवं छिन्न-भिन्न होने वाली आस्थाओं को आधार प्राप्त हो, 'चरित्र' निर्माण हो, वेश्यागमन का अन्त हो मद्यपान एवं जुए का अन्त हो समाज में दृढता आए एवं लोगों में अपने दायित्व को समझने तथा उसका निर्वाह करने की प्रवृत्ति का जन्म हो। यह एक प्रकार से आवश्यक भी था कि कहानीकार जीवन की इन महत्वपूर्ण समस्याओं को अपनी कहानियों में चित्रित करे और गौरवपूर्ण जीवन के निर्माण पर बल दें। यद्यपि इस युग में कहानी साहित्य कोई बहुत अधिक प्रगति नहीं कर पाया था पर किशोरीलाल गोस्वामी, रामचन्द्र शुक्ल, बगमहिचा, मास्टर भगवानदास तथा पंडित निरिजादत्त वाजपेयी आदि कहानीकारों ने किन्हीं सीमाओं तक अपनी कहानियों में जीवन की इन्हीं उल्लंघित समस्याओं की ओर ध्यान दिया, हालांकि वह चलते-चलते प्रसंगवश उन्हें भी स्पर्श कर खाना पति कर लेने के समान था, अथवा उपदेशक बनकर शिक्षा देने की प्रक्रिया मात्र थी। उनमें जीवन की गरिमा कलात्मक ढंग से स्थापित करने का प्रयत्न नहीं के बराबर था।

इसी प्रकार इस प्रारम्भिक काल में कहानियों का मानव जीवन के साथ कोई विशेष सम्बन्ध नहीं स्थापित हो पाया, पर जो भी प्रयत्न हुए, उनमें वह अकुलाहट और बेबसी का आभास हमें प्राप्त होना है, जो आगे चलकर क्रियाशील रूप में प्रकट हुआ। वास्तव में युगीन समस्याओं को कहानियों में अधिक महत्वपूर्ण स्थान मिलने के कारण स्पष्ट हैं। यह युग कहानियों का प्रारम्भिक युग है, वरन् कहना यह चाहिए कि यह युग हिन्दी कहानियों की दृष्टि से शैशवावस्था का ही युग था। इस युग में हिन्दी सेवियों के सम्मुख सर्वप्रमुख समस्या कहानियों के लिए उपयुक्त वातावरण एवं पाठकों का वर्ग तैयार करने की थी। जो कहानीकार साहित्य क्षेत्र में आए, उनके सम्मुख कोई दिशा न थी, कोई परम्परा न थी। उन्हें अपना मार्ग स्वयं निश्चित करना था। उन्हें अपनी मजिल का स्वरूप भी स्वयं ही निर्धारित करना था पर जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है। इस युग के कहानीकारों का प्रमुख उद्देश्य हिन्दी कहानियों के लिए उपयुक्त और लोकप्रिय वातावरण तैयार करना था, जिससे हिन्दी कहानियाँ अधिकाधिक पाठकों तक पहुँच सकें। इसके लिए उन्होंने कहानियों में कलात्मक और रोमांचकारी प्रसंगों को ही अधिक से अधिक स्थान दिया। ऐसी घटनाओं को स्थान दिया गया, जिन्हें पढ़ते ही पाठक उछल पड़ते थे और उसी प्रकार की दूसरी कहानियों को पढ़ने के लिए व्यग्र रहते थे। फिर भी यह अनुमान नहीं लगाना चाहिए कि इन कहानियों में युगीन समस्याओं को जरा भी स्थान नहीं दिया गया। सच तो यह है कि हिन्दी कहानी साहित्य के मूल में सुधारवादी दृष्टिकोण ही क्रियाशील था। आगे चलकर अनेक कहानीकारों ने समाज या वर्ग को सुधारने की चेष्टा में ही कहानियों की रचना की। वास्तव में उस समय

नाटको के अतिरिक्त केवल कहानी-उपन्यास ही ऐसे साधन थे। जिनके माध्यम से समाज के दोषों का निराकरण करने का प्रयत्न किया गया। नैतिकता, सुचारु एवं दायित्व निर्वाह की भावना के प्रति सचेत करने का प्रयास भी इन्हीं के माध्यम से किया गया। उस समय कहीं भी ज्ञान बुद्धि का प्रकाश कहीं दृष्टिगोचर नहीं होता, इसलिए कहानियों के माध्यम से सामाजिक चरित्र को ऊँचा उठाने का प्रयत्न किया गया। किशोरीलाल गोस्वामी, वैशव प्रसाद मिश्र, रामचन्द्र शुक्ल, वग महिला, मास्टर-भगवानदास आदि ऐसे ही अनेक कहानीकार थे, जिनमें युगीन समस्याओं को उठाने और उनका समाधान प्रस्तुत करने की व्यग्रता थी। 'प्लेग की चुड़ैल', 'ग्यारह वर्ष का समय', 'आपत्तियों का पहाड़', 'इन्दुमती', तथा 'दुलाई वाली' आदि ऐसी अनेक रचनाएँ इसी सन्दर्भ में देखी जानी चाहिए। इन लेखकों ने अपनी रचनाओं में समाज के पतन की ओर ध्यान दिया है। इसके अतिरिक्त उस समय दूसरी भावना भी व्याप्त थी। जो सामाजिक और धार्मिक सुधार की भावना के अतिरिक्त थी। और वह भावना थी राष्ट्रीय भावना। घरेलू जीवन से सम्बन्ध रखने वाली गृहस्थ जीवन की कहानियों की भी रचना की गई। प्रायः लेखकों ने पुत्र को अग्रजी प्रभाव से प्रभावित दिखाया है, जिससे उसके पिता और उसकी भावनाओं में भिन्नता आ जाती है, फलतः सघर्ष उत्पन्न हो जाता है। अथवा घर में पढ़ी लिखी बहू है, तो सास या ननद अशिक्षित होती थी। उनके परस्पर मनोमालिन्य और सघर्ष के चित्र भी इन कहानियों में यत्र तत्र प्राप्त हो जाते हैं। इस प्रकार युगीन समस्याओं का कहानियों में चित्रण की समस्या पर विचार करते समय यह ध्यान रखना आवश्यक है कि यद्यपि इस युग की कहानियों में युगीन प्रवृत्तियों को यथासम्भव स्थान देने का प्रयत्न किया गया था, पर चूँकि यह कहानियों का प्रारम्भिक युग था और हिन्दी कहानियों के भविष्य की उज्ज्वल पीठिका तैयार हो ही रही थी, इसलिए ये प्रयत्न अधिक महत्वपूर्ण न सिद्ध हो सके।

हिन्दी खड़ी बोली में कथा साहित्य का प्रारम्भ

पीछे स्पष्ट किया जा चुका है कि खड़ी बोली गद्य के विकास में सैयद ईशा अल्लाह खा का उल्लेखनीय योगदान रहा है। उनकी प्रसिद्ध रचना, उदयमान चरित या 'रानी केतकी की कहानी' का इस दृष्टि से अत्यन्त महत्व है। इसकी रचना १८०० या १८०८ के मध्य हुई होगी। यह कहानी उन्होंने कहानी लिखने की भावना से न लिखा था, बरन् एक स्थान पर अपने उद्देश्य का स्पष्टीकरण करते हुए उन्होंने लिखा है, 'एक दिन बैठे बैठे अपने ध्यान में यह बात चढ़ी कि कोई कहानी ऐसी कहिए कि जिसमें हिन्दी की छुट और किसी बोली की पुट न मिले, तब जाके मेरा जी फूल की कली के रूप से खिले। बाहर की बोली और गंवारी कुछ उसके बीच में न हो। अपने मिलने वालों में से एक कोई पढ़े-लिखे पुराने-धुराने, डाँग, बूढ़े धाग

यह खतराग लाए। फिर हिलाकर मुह धुथाकर, नाक भीहे चढाकर, आँखें फिराकर लगे कहते यह बात होते नहीं दिखाई देती। हिन्दवीपन भी न निकले और भाखापन भी न हो। ईशा की कहानी लौकिक श्रृंगार से ओत-प्रोत कहानी हैं। इसमें सयोग तत्त्वों (chance Elements) को महत्व देते हुए अनेक अलौकिक घटनाओं का समावेश किया गया है। सभी पात्र हिन्दू हैं और उनमें पर्याप्त सक्रियता है। इस कहानी में कथोपकथनों का यद्यपि पूर्णतया बहिष्कार नहीं किया है, पर चूँकि कहानी वर्णनात्मक शैली में लिखी गई है, इसलिए उसमें कथोपकथनों का कोई विशेष महत्व नहीं है। पर इससे कहानी की परम्परा का प्रारम्भ न हो सका उस दिशा में सारा कार्य भारतेन्दु युग में ही हुआ। भारतेन्दु युग में अनेक पत्रिकाओं का प्रकाशन प्रारम्भ हुआ, जिनमें इस दिशा में किए गए प्रयत्न परिलक्षित होते हैं। 'कवि वचन सुवा', (१८६७), 'हरिश्चन्द्र मंगजीन' (१८७३), 'हरिश्चन्द्र चन्द्रिका' (१८७४) 'हिन्दी प्रदीप' (१८७७), 'ब्राह्मण' (१८८०), 'सार सुधानिधि' (१८७३), 'क्षत्रिय पत्रिका' (१८८०) तथा 'मारतमित्र' (१८७७) आदि पत्र-पत्रिकाओं में हिन्दी भाषा और गद्य के विकास के साथ विभिन्न साहित्य रूपों के अविर्भाव एवं विकास का भी प्रयत्न किया जा रहा था।

इन पत्रिकाओं में गद्य काव्य, निबन्ध, हास्य-व्यंग्य के अनूठे चित्र, स्वप्न चित्र, सरस एवं ललित लेखों आदि का प्रकाशन करने का प्रयास हो रहा था, जिनका हिन्दी कहानी के अविर्भाव के मूल में उल्लेखनीय स्थान है। इनके सम्पादकीय तत्कालीन सामाजिक, धार्मिक, राजनीतिक, सांस्कृतिक एवं राष्ट्रीय विषयों से सम्बन्धित होते थे और छोटी-छोटी टिप्पणी देकर उनके भी माध्यम से सुधारवादी भावना को प्रश्रय दिया जाता है। इनकी शैली बड़ी रोचक एवं सरस होती थी, जिन्हें कहानियों का एक प्रकार से प्रारम्भिक रूप में कहा जा सकता है, जैसे, "हम सरकार से और अपने सब आर्य भाइयों से हाथ जोड़कर निवेदन करते हैं। इसको सब लोग एक बेर चित्त देकर और हठ छोड़कर सुनै, यदि सरकार कहे कि हम धर्म विषय में नहीं बोलते तो उसका हमसे पहले उत्तर ले। सती होना हमारे यहाँ स्त्रियों का परम धर्म है इसको सरकार ने बलपूर्वक क्यों रोका है, क्योंकि यह धर्म प्राण से सम्बन्ध रखता है और प्रजा की प्राण रक्षा राजा को सबके पहले मान्य है। वैसे ही हम जो कहेंगे उसमें भी प्रजा के प्राण से सम्बन्ध है। अमी बनारस में बूलानाले पर से एक लड़की नल मे से निकली है। नि सदेह भगवान ने उसको अपने प्रकोप बल से बचाया है नहीं तो उसकी माता तो अपनी जान से उसे मार चुकी थी। ऐसी हत्या सारे हिन्दुस्तान में यदि सब पकड़ी जाय और गिनी जाय तो प्रति महीने में एक हज़ार होती है, इस हत्या के दोषी कौन हैं?" "हमारे ही आर्यगण और धर्माभिमानी



लोग, यदि वह यौनभवं सतति की निन्दा न करते उसका अनुमोदन करते तो यह हत्या क्यों होती ? यह हमने कभी कहा है न कहेगे कि सबका बलात् पुनर्विवाह हो, परन्तु जो कन्या देश में विधवा हो गई हैं वा जिनको कामचेष्टा हो उनका विवाह क्यों न हो, इसलिये कि हर महीने एक सहस्र आर्य सतति नष्ट हो। हाय रे काम ! अपनी स्त्री मरे पर कैसा कूदकर ब्याह कर लेते हो, पर स्त्रियों को नहीं करने देते क्योंकि इन्द्रिय दमन तुम्हीं को हो उनको थोड़े ही है, सब अनर्थ हो जाय, स्त्रियाँ वेश्या हो जायँ, गर्भ गिरे बालक मरे यह बात जाहिर हो थाना पुलिस जेहलखाना सब होय पर पुनर्विवाह न होय। होय कैसे इसमें जो नाक कटेगी। सच है फूटी सही जायगी आँजी न सहेगे। सच है जबरदस्त का ढेगा सर पर। यदि स्त्रियाँ भी प्रबल होती तो कैसे होने पाता।” इस प्रकार के निबधों की इन पत्र-पत्रिकाओं में भरमार रहती है।

ऐसे निबधों की सर्वप्रमुख विशेषता सरसता और उनकी कथात्मकता रहती थी, जिनका कहानी की चित्रात्मकता से निकट साम्य रहता था। एक बार हरिश्चन्द्र मैगजीन' में 'प्रान्तर प्रदर्शन' नामक एक लेख प्रकाशित हुआ था<sup>१</sup> उसका एक उदाहरण इस प्रकार है : “अहा हा ! वह कौन सा देवता है जिसके दर्शन के हेतु मुसलमान अपना इसलाम छोड़ और क़स्तान अपने मत से मुह मोड़ उन्मत्त से हो उस दीपक की द्युति के अनुराग में आपको उसके चारों ओर पतंग से उड़ा रहे हैं और ज्यूज अपने जीवन से हाथ धो बौद्ध बुद्धि खोय गान पाखंड तजि और सकल मतावलम्बी इस भुवन के हिन्दुओं की भाँति मनसा वाचा कर्मणा से इस देव की पूजा में तत्पर हो रहे हैं। कोई उसके ध्यान के निमित्त अपना पराया घर द्वार कुल परिवार वरन् इस ससार से विमुख हो नदी के करार पर छा रहे हैं जिसका नील वर्ण जल दर्पण सा झलकता है और वायु के सनसनाहट में छोटी-छोटी लहरे मन तरंग में आकर अपने प्रीतम सिंधु की ओर उसके मिलने के लिए पधारती हैं ? पक्षियों के बोल समीर के डोल भ्रमरो के गुंज फूलों के पुंज के बान से तो वे मूर्छित हो भूमि पर घूम ही रहे थे। इतने में क्या देखते हैं कि बैकुण्ठ की सारी अप्सरा रभा, हूर-परी, मेनका, उर्वशी आदि इधर-उधर सगमरमर और सग मूसा की सड़कों को अपने चरण कमल की धूरि से सुगन्धित करती हैं। रभाओं के रूप का प्रकाश इतना फैला कि सूर्य मारे भय के अस्तावल के कन्दरे में जा छिपा। कोई कहते हैं कि लज्जा के मारे पश्चिम में समुद्र में जा डूबा और शरद ऋतु का पूर्ण चन्द्रमा ऊपर चढ़ सारे ग्रह तारों और राशियों के साथ चतुराई का सबसे पहले इनकी शोभा देखने के लिए आकाश रूपी

१ श्री हरिश्चन्द्र चंद्रिका - खण्ड २, सख्या ६, पृष्ठ १७२

२. हरिश्चन्द्र मैगजीन : १५ नवम्बर १८७३ ई०, पृष्ठ ३४

मे बदी सा आ लटका और आकाश के सुर गण इस चाँदनी में उस बाटिका के बीचो-बीच एक चबूतरे पर जो कि लाजवर्द का बना है और जिसके चारो ओर और कोने पर फव्वारे हैं। पत्ति की पत्ति सोने रूपे की जडाऊ चौकियों पर असख्य चन्द्रमा बैठते देख चकोर के समान अपना जी हारने लगे। बैठते ही एक सखी अपने चारो ओर जमुर्द के वृक्षों की झलक, मूंगे के समान लाल अघर दिखाती हुई सुधा मेह बरसाती है, हे परियो तुम जानती हो, सुन्दरता क्या वस्तु है ? इस प्रश्न को सुनकर सब हन पड़ो और कहने लगी कि, तू अपने यौवन पर मोहित होकर पागल हो गई हो अतएव ऐसी बातें मुह से निकालती है।”

इस प्रसंग में प्रकृति का वर्णन इतने सुन्दर ढंग से प्रतीको और उपमाओं के माध्यम से किया गया है तथा सरसता के साथ कथान्मक प्रवृत्तियों का इतने सहज ढंग से निर्वाह किया गया है कि यह विश्वास करना भी कठिन हो जाता है कि प्रारम्भिक युग की यह कोई कहानी नहीं एक लेख है। इसी तरह के दूसरे व्यंग्य चित्रों, जो लेख नहीं होते थे और जिन्हें उस समय ‘चीज’ कहा जाता था, को भी इन पत्र-पत्रिकाओं में प्रधानता दी गई थी। ‘पंडित जी वर्ण विवेक पर कुछ वक्तुक्ता कर रहे थे इतने में एक मसखरा बोल उठा पंडित जी कुत्ते की क्या जात है, हिन्दू या मुसलमान। पंडित जी ने जवाब दिया कुत्ता तो हिन्दू मालूम होता है क्योंकि जो मुसलमान होता तो दूसरे कुत्ते को अपने साथ खिलाने में न भूकता।” चीज नम्बर २ “मिखारिन अघी बुडिया बोम्ह सिर पर लादे जा रही थी किसी ने पूछा बूढ़ा तुम्हारा नाम क्या है ? उसने जवाब दिया दौलत। आदमी ने कहा क्या दौलत भी अघी होती है। बुडिया बोली अघी नहीं है, तो क्यों मेरे घर न आई ?”

इन ‘चीजों’ को भी कहानी का पूर्ण रूप ही कहा जाएगा, जिसके लिए इस प्रकार पृष्ठभूमि तैयार हो रही थी। इसमें दिखाया जाता कि कुछ लोग इकट्ठे होते और इसी प्रकार की कोई व्यंग्य ‘चीज’ का स्मरण हो आता, जैसे “एक पढ़े-लिखे सम्य महाशय बेकारी की हालत में घर बैठे पाच-सात लगोटिया यारो से सलाह करने लगे कि यार कहाँ जायें कौन सा उद्यम करे जिससे रोटी चले। उनकी यह बात सुन जिसे जैसा समझ पड़ा यार लोगों ने अपनी-अपनी राय जाहिर की। बाद इसके सम्य महाशय ने भी कुछ कहना शुरू किया कि इतने में उनकी स्त्री जो किसी पुलिस कर्मचारी की बेटी थी, पद के आड में ढोल बजाय गाने के मिस से सलाह देने लगी सो पीछे सुन लीजिये। पहले इन लगोटिया यारो के दास्तानों को भी सुनते चलिये। एक ने कहा, यार, आप कयकड़ वक्ता बन जाइये। सेर खा लिया पीली मिट्टी से दोनों ओर कान तक माया बीच लीजिये तेली तमोली सूद बाबर को इकट्ठा कर

असभ्य देहाती बोली में गाली गुप्ता बकी लीजिए । औरतो के लिये दो-एक छल्ला अगूठी पहुँच लीजिये । जनानी बोली में खूब मटकिये यह न बन सके तो गुरु बन तन-मन-धन अर्पण कराइए । इसी तरह लगोटिया यार गपाष्टक करते हैं चोरी बेईमानी की बातें । इस पर अन्त में सभ्य की औरत गाने लगती है—

लिखाय नाही देव्यौ पढ़ाय नाही देव्यौ ।

सैयों फिरगिन बनाय नाही देव्यौ ॥

इस गाने के समाप्त होते ही लगोटिया' यार सब कहकहे मारते ताली पीट-पीट अपने घर चले गये । इसी प्रकार के स्फुट एव हास्य चित्र भी इन पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित किये जाने लगे, जिन्हें 'गपाष्टक' कहा गया । 'हिन्दी प्रदीप' में तो 'गपाष्टक' नामक एक स्तम्भ ही रहा करता था, जिसके साथ अनेक व्यंग्य चित्र भी दिए जाते थे । अनुमानतः इसे स्वयं सम्पादक ही लिखता रहा होगा । इनमें हास्य-व्यंग्य का इतना गहरा पुट रहना था कि इन्हीं कहानी के अंश भी स्वीकारने में कोई आपत्ति नहीं हो सकती थी । ये अंश इतने पुष्ट होते थे कि 'कहानी' न प्राप्त होने पर विस्मय ही होता है । श्रोतारथियों को इस सम्बन्ध में पूर्वाग्रहों से हटकर अन्वेषण कार्य करने की आवश्यकता है, सम्भव है प्रारम्भ की कुछ और कहानियाँ प्राप्त हो सकें, जिससे हिन्दी कहानी की और भी सुनिश्चित प्रारम्भिक परम्परा का स्पष्टीकरण हो सके :

“एक बूढ़ा मनुष्य जिसकी कमर बुढ़ापे से झुक गई थी कुबड़े की भाँति हाट में चला जा रहा था । एक मसखरे ने पूछा बड़े मियाँ क्या ढूँढ़ते जाते हो । बूढ़े ने जवाब दिया, बेटा मेरी जवानी खो गई है उसी को ढूँढ़ता हूँ ! मसखरे ने कहा, कि बड़े मियाँ झूठ क्यों बोलते हो, यो क्यों नहीं कहते कि कबर के लिये जमीन ढूँढ़ रहा हूँ ।”

“किसी महफिल में एक काली कलूटी रडी नाच रही थी । जब नाच चुकी तो किसी ने पूछा, बीबी आपका इसमशरीफ क्या है ? बीबी ने उत्तर दिया कि जनाब बन्दी को मिसरी कहते हैं । फिर मियाँ ने कहा कि किस बेवकूफ ने आपका नाम मिसरी रक्खा है तुम तो शीरा हो । बीबी ने हँसकर उत्तर दिया कि खैर साहब आपकी हमशीरा ही सही ।”

“एक बूढ़ा कमर झुकाए लाठी लिए बाजार में चला जाता था राह में किसी ने पूछा कि यह कमान तुमने कितने में लिया है उसने उत्तर दिया कि थोड़े दिन सबर करो यह तुम्हें आप से आप मिल जायगा ।”<sup>१</sup>

१. हिन्दी प्रदीप, सितम्बर १८८६ ई०, पृष्ठ ३६

२. हिन्दी प्रदीप, अप्रैल १८८६, पृष्ठ ४२

इनी प्रकार इन पत्र पत्रिकाओं में 'स्वप्नो' की भी व्यवस्था होती है, जो कहानी के अधिक निकट होते थे और उनमें नाटकीय कथात्मक प्रवृत्तियों का प्रनायास ही समावेश हो जाता था, उनमें उतनी ही सरसता एवं रोचकता रहती थी तथा लिखने वालों की वर्णनात्मक प्रतिभा एवं विवरण देने की प्रवृत्ति का भी परिचय प्राप्त होता था : 'सद्ज्ञान रूपी प्रभाकर के अर्तध्यान होते ही महामोह निशा आन पहुँची सारा जगत् अधकारमय हो गया। रजनीचरो ने अपने अनुकूल समय जान एकाएक हलकड मचा दिया। वचक लुटेरे तस्करगण निशाबल पाप अपने मनोरथ साधन में तत्पर हुए, उल्लुओं की बन आई। रुद्रगण का तो राज्य ही हो गया लेकिन समयानुकूल प्रत्येक का उदयास्त उचित ही है, इसलिए उस परात्पर प्रभु ने भगवान मृगधारी न्याय सुधाकर को प्रकट किया। जिनके नीतिमय मनोहर किरणों के प्रकाश से अधकार हट-हटकर जगत् की भलाई और उपकार का उद्योग होने लगा और सबको भरोसा हुआ कि जिस ज्ञान प्रभाकर के प्रकाश में हम लोग चैतन्य और स्वतन्त्र स्वरूप थे अब वही समयानुकूल श्वेत वर्ण का न्याय सुधाकर हो के प्रकट हुआ। अब उसकी शीतल मनोहर किरणों के आश्रय और सहायता से हमारे सम्पूर्ण प्रयोजन सिद्ध हुए। फिर आलस ने हाथ पकड़ कर योग-निद्रा को सौंप दिया फिर क्या पूछना है ? सम्पूर्ण इन्द्रियों के धर्म शिथिल हो गए केवल वैर फूट की लालसा यथावत स्थित रही। इस स्वप्नावस्था में यद्यपि अनेक प्रकार के वृत्तान्त दृष्टिगोचर हुए हैं पर इस स्थल पर वह कौतूहल लिखना चाहिए जिसमें अतृप्त और विलक्षण बातें विद्यमान हो। स्वप्नान्तर में यह चित्त चकोर चाँद की चाँदनी समझ एक चमत्कार उपवन में जा पड़ा जहाँ श्वेत रंग की मनोहर लता अपने पुष्पों से हिज-मिल के कटाक्ष कर रही थी। अब बाटिका की सारी छवि के वर्णन से मेरा प्रयोजन दूर जा पड़ेगा इसलिए मन भावनी बाटिका की शोभा सम्पत्ति के वर्णन से मेरा प्रयोजन दूर जा पड़ेगा इसलिए मनभावनी बाटिका की शोभा सम्पत्ति के वर्णन से लेखनी को रोक कर एक राजा समाज-वार्ता के वर्ण विन्यास में प्रवृत्त होता हूँ। अहा क्या विचित्र सभा थी। जिसमें बड़े-बड़े सबल श्रीमन्त जिनको अंग्रेजों में सिविल सर्वेंट कहते हैं यूथ के यूथ विद्यमान हुए। उनके अतिरिक्त और बहुत से यूरोप देशी प्रधान जिनको प्रभुता का सम्राट समर्पित है एकत्र हुए जिनकी राज्य श्री और क्रान्ति के आगे सूरज की किरणें दबक जाती थी। फिर उनके रथों के दमक-चमक के साथ मिलकर ऐसी निकलती थी जैसे घन घटा के बीच से बिजली की छटा घन्य है। इनका पूर्वज-तप जिसके प्रभाव से ये प्रभुता के पात्र बने। घन्य है, वह देश जहाँ इन महात्माओं ने जन्म लिया। अब सुनिए, उस सभा का वृत्तान्त जब सब साहब लोग बैठ चुके तो बड़े साहब ने सब सहबों से यह सम्भाषण किया कि आप महाशयों को हम ने इस हेतु से बुलाया है कि हमारी स्थिति यहाँ बहुत थोड़ी रह गई है इसलिए लालसा रह गई कि

इस भारतवर्ष में अरबी, फारसी, अंगरेजी का विशेष प्रचार करे और हिन्दी-संस्कृत का विस्तार न होने पावे और सयोगवश कही रहे तो ऐसा हो जैसा दाल में नोन बयोकि हिन्दी सम्मृत सुनकर मेरा जी जलता है, मैं चाहता हूँ कि प्रत्येक महानगरों में अरबी, फारसी, अंगरेजी की अच्छी-अच्छी पाठशाला नियत की जाय। यह बात सुनकर बहुत साहबों ने तालियाँ बजाईं बहुतों ने सिर नीचा कर लिया और कई एक साहब आकाश की ओर देखने लगे।' इस तरह के 'स्वप्न' उस काल के पत्र-पत्रिकाओं में बहुत प्रकाशित हुए। इसी काल में प्रयाग से १६०० ई० में 'सरस्वती' का प्रकाशन हुआ और हिन्दी कहानी के आविर्भाव की दिशा में इसने एक महत्वपूर्ण भूमिका निभाई।

### प्रेरणा एवं विस्तार

पश्चिमी साहित्य में कहानी (Tale) अपने आधुनिक रूप (Short Story) में उन्नीसवीं शताब्दी में आई। इन दोनों के सैद्धांतिक भेद को प्रस्तुत करने वाला आचार्य एडगर ऐलन पो था, जिसने अनेक मौलिक कहानियाँ भी लिखीं। उसने हार्थर्न Hawthorne's की Twice Told Tales की आलोचना में अनेक मौलिक धारणाएँ प्रतिपादित की थीं। इस काल में कहानी का आकार लम्बा और वर्णनात्मक रहा। उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में ब्रण्डर मैथ्यूज (Brander Matthews) ने The Philosophy of The Short Story में भी आधुनिक कहानी के स्वरूप पर प्रकाश डाला था। पश्चिमी साहित्य में सबसे पहले अमरीकी साहित्य में ही कहानी विधा विकसित हुई। ब्रेट हार्ट (Bret Harte), जॉर्ज वाशिंगटन कोबल (George Washington Cable's) न्यू ऑर्लीन्स (New Orleans) आदि कहानीकार अमरीकी कहानी विधा के महत्वपूर्ण कीर्ति स्तम्भ हैं। बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ में ओ हेनरी ने कहानी साहित्य को अभिनव दिशा दी और उसे आधुनिक गुणों से सम्बद्ध किया। थोमस बार्ले आलड्रिक (Thomas Barley Aldrich) ने नाटकीयता एवं व्यंग्य उत्पन्न कर कहानी के स्वरूप को और भी विकसित किया। इसी समय विश्व कहानी के क्षेत्र में एण्टन चेखव (Anton Chekhov) का आविर्भाव हुआ, जिन्होंने कहानी शिल्प को एक अभूतपूर्व मोड़ दिया और सवेदनशीलता तथा मानवीयता के गुणों से ओत-प्रोत कर कहानी को जीवन के यथार्थ की प्रतिच्छाया के रूप में विकसित किया। इंग्लैंड के कैथरीन (Katherine Mansfield) और अमरीका के एस० डब्ल्यू० एण्डरसन (Sherwood Anderson) आदि ने भी आधुनिक कहानी की परम्परा विकसित होने में महत्वपूर्ण योगदान दिया। कहानी में नाटकीयता लाने का बहुत बड़ा श्रेय समरसेट मॉम (W Somerset Maugham)

को है और चेखव तथा पो की परम्परा के समन्वित रूप प्रस्तुत करने की दिशा में हेनरी जेम्स (Henry James) का उल्लेखनीय कार्य है।

हिन्दी में कहानी से सम्बन्धित खड़ी बोली गद्य में कथा साहित्य का उल्लेख ऊपर किया जा चुका है। प्रेरणा एवं विस्तार की दृष्टि से उसका महत्वपूर्ण स्थान है। इसी काल में हिन्दी उपन्यासों का भी जन्म हुआ। जिसने हिन्दी कहानी के आविर्भाव की सुनिश्चित प्रेरणा प्रदान की। किशोरी लाल गोस्वामी कृत 'त्रिवेणी' (१८८८), 'स्वर्गीय कुसुम' (१८८९), 'हृदयहारिणी' (१८९०), 'लवंगलता' (१८९०), देवीप्रसाद शर्मा और राधाचरण गोस्वामी कृत 'विधवा विपत्ति' (१८८८), हनुमन्त सिंह कृत 'चन्द्रकला' (१८९३), कार्तिकप्रसाद खत्री कृत ऐतिहासिक उपन्यास 'जया' (१८९६), गोपालराम गहमरी कृत 'नये बाबू' (१८९४), राधाकृष्णदास कृत 'निस्सहाय हिन्दू' तथा देवकीनन्दन खत्री कृत 'चन्द्रकान्ता सन्तति' आदि उपन्यास प्रकाशित हो चुके थे। इसके अतिरिक्त अनेक बंगला और अंगरेजी अनुवाद भी प्रकाशित हो चुके थे। यद्यपि इनका उद्देश्य मनोरञ्जन ही था, पर यह सोचना कि इस युग में यथार्थवाद का चित्रण नहीं हुआ, भूल होगी। ऐसे अनेक उपन्यास लिखे गए हैं, जिनमें तत्कालीन परिस्थितियों, युगीन जीवन, संस्कृति एवं वातावरण का यथार्थ चित्रण किया गया है। हाँ यह अवश्य है कि इन उपन्यासों में यथार्थवाद का जो स्वरूप प्राप्त होता है, वह सप्रयत्न नहीं, वरन् स्वयमेव चित्रित है। इन उपन्यासों ने यथार्थवाद के युगीन जीवन एवं परिस्थितियों का चित्रण नहीं किया है। इसलिए वह अपूर्ण रूप में है। और कहा जाना चाहिए कि सतही रूप में है। यह यथार्थवाद अपने आप चलते-चलते प्रसंगवश ही चित्रित हो पाया है। इस युग में प्राप्त होने वाले यथार्थ की भी अपनी सीमाएँ हैं। विशेष रूप से इन उपन्यासों में सामाजिक यथार्थवाद ही चित्रित हुआ है। 'भाग्यवती' जैसे उपन्यास इसी सामाजिक यथार्थवाद के कारण ही विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद का भी कुछ सतही रूप कुछ उपन्यासों में चित्रण प्राप्त होता है। 'भाग्यवती' में भाग्यवती के सवर्ष एवं मानसिक परिवर्तन तथा पुनर्जन्म एवं सौतियाडाह' में सुशीला के परिवर्तन में मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद का हल्का स्पर्श प्राप्त हो जाता है। इस दृष्टि से कुछ और भी उपन्यास हैं, जिनका आगे यथास्थान उल्लेख कर दिया गया है। इन उपन्यासों में मनोवैज्ञानिक का भी सतही आश्रय लिया गया है, विशेष रूप से दुर्जन बर्ग के पात्रों के परिवर्तनों को अन्त में मनोवैज्ञानिक आधार पर चित्रित करने का प्रयत्न किया गया है। इस मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद या मनोविज्ञान को आज के चिर प्रचलित पारिभाषिक रूप में नहीं ग्रहण किया जाना चाहिए, वरन् उसका कूटार्थक तत्कालीन परिस्थितियों के सन्दर्भ में करना चाहिये। इन उपन्यासों में

मानव मन, अन्तर्द्वन्द्वो एव आन्तरिक चिन्हवृत्तियों के अध्ययन एव विश्लेषण का पूर्ण अभाव प्राप्त होता है। इनमें कल्पनाशीलता ही अधिक है। इस काल के अधिकांश उपन्यासों पर तिलस्मी विद्या एव ऐयारी के हथकण्डो एव जासूसी चमत्कारों का चित्रण किया गया है, जिनमें असंगतियाँ तथा अस्वाभाविकताएँ अधिक एव स्वाभाविकता कम है। से सभी उपन्यास अधिकांश रूप में घटना प्रधान हैं। कल्पनाशीलता की भट्टी उड़ानों एव विचित्रताओं से परिपूर्ण इन घटनाओं का कुशल संयोजन करने में भी उपन्यासकार प्रायः असमर्थ ही रहे हैं। प्रत्येक उपन्यासों में एक न एक प्रेम कथा निश्चित रूप से वर्णित की गई है। तिलस्मी उपन्यासों को छोड़कर हिन्दी उपन्यासों की सबसे बड़ी विशेषता उनकी नैतिकता एव शिक्षा है। लेखकगण जनता को अधोगति के गर्त से निकालकर उचित मार्ग पर लाना चाहते थे। इसीलिए पाप और पुण्य के सघर्ष की कहानी कहने वाली कथा के प्रारम्भ में कालीदास, हर्ष, भारवि, सुभाषित रत्नावली, रहिमान विलास आदि के नीति एव धर्म विषयक अवतरण भूमिका के रूप में उन्होंने उद्भव किए हैं। लेखकों को भारतीय जीवन का हास देखकर सच्ची मानसिक पीड़ा का अनुभव होता था। कथानक चाहे सामाजिक हो या ऐतिहासिक वे समाज के सामने एक ऐसा आदर्श रखना चाहते थे, जिससे वह अपना जीवन सुधार सके। यही कारण है कि इन उपन्यासों में कथावस्तु के सुसंगठन के ऊपर विशेष ध्यान नहीं दिया गया है। नैतिक शिक्षा एव उपदेश के वचन तथा नीति वाक्य ऊपर से चिपकाए गए एव आरोपित से प्रणीत होते हैं। उपन्यासकार कथावस्तु के साथ उनका संगुणन नहीं कर पाया है। इन सभी उपन्यासों की कथावस्तु में कोई गतिशीलता नहीं है वे सभी मन्दगति वाले कथानकों से पूर्ण हैं। यदि कोई कथावस्तु गतिशील है भी, तो उपन्यासकार बीच में अनायाम टपककर, 'तो हे पाठक।' 'तो साहब।' या 'तो देखा आपने।' आदि कहकर अपने पाठकों से बात करने लगता है, जिससे गतिशीलता को पर्याप्त क्षति पहुँची है। इन कथावस्तुओं में रोचकता, उत्सुकता चरमोत्कर्ष एव नाटकीयता का भी अभाव है। पर फिर भी जहाँ इन उपन्यासों ने स्वयं अपनी ही विधा के स्वर्णिम भविष्य की आशापूर्ण विराट सम्भावनाओं की पृष्ठभूमि निर्मित की, वही हिन्दी कहानी के आविर्भाव की परिस्थितियों में भी प्रमुख रूप से योगदान किया। इस प्रकार हिन्दी कहानी के आविर्भाव में निम्नलिखित कारण क्रियाशील थे, जिनका विवेचन ऊपर किया जा चुका है :

१—तत्कालीन सामाजिक, राजनीतिक एव धार्मिक परिस्थितियाँ, फलतः सुधारवादी दृष्टिकोण।

२—हिन्दी गद्य का विकास।

३—खड़ी बोली गद्य में कथा साहित्य का आविर्भाव।

४—'हरिश्चन्द्र मैगजीन', 'हिन्दी प्रदीप' में हास्य व्यंग्य, सरस लेख, 'चीज'

तथा 'गपाष्टक' का प्रकाशन एवं लोकप्रियता ।

५—हिन्दी उपन्यास साहित्य का आविर्भाव ।

६—विश्व कहानी साहित्य का जन्म एवं विकास ।

हिन्दी की प्रथम कहानी

हिन्दी प्रथम कहानी किसे स्वीकारा जाय, इस सम्बन्ध में विद्वानों में पर्याप्त मतभेद है । सभी विद्वानों ने काल क्रमानुसार निम्न तालिका बनाई है और इन या उन कारणों से इनमें किसी एक कहानी को हिन्दी की प्रथम कहानी स्वीकारा है :

- |                           |           |                               |
|---------------------------|-----------|-------------------------------|
| १ रानी केतकी की कहानी :   | (१८८८ ई०) | सैयद इन्शाअल्लाह खा ।         |
| २ राजा भोज का सपना :      |           | राजा शिवप्रसाद सितारे हिन्द । |
| ३. अद्भुत अपूर्व स्वप्न : |           | भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र ।  |
| ४ इन्दुमती .              | (१९००) :  | किशोरीलाल गोस्वामी ।          |
| ५ गुलबहार ।               | (१९०२) :  | किशोरीलाल गोस्वामी ।          |
| ६ प्लेग की चुड़ैल :       | (१९०२) :  | मास्टर भगवानदास ।             |
| ७ ग्यारह वर्ष का समय      | (१९०३) :  | रामचन्द्र शुक्ल ।             |
| ८. पंडित और पंडितानी :    | (१९०३) :  | गिरिजादत्त वाजपेयी ।          |
| ९. दुलाई वाली :           | (१९०६) :  | बग महिला ।                    |

इनमें प्रत्येक दृष्टि से किशोरीलाल गोस्वामी की एक 'इन्दुमती' को ही हिन्दी की पहली कहानी स्वीकारी जानी चाहिये । कुछ लोगों ने शिल्प विधि की दृष्टि से रामचन्द्र शुक्ल की कहानी 'ग्यारह वर्ष का समय' को हिन्दी की प्रथम कहानी स्वकारी है, पर यह उचित नहीं है । प्रथम कहानी का निर्धारण समय क्रम से होना चाहिए, न कि कथानक, शिल्प, विचारधारा या किसी अन्य दृष्टिकोण से । 'इन्दुमती' अपने आप में मौलिक कहानी है, न कि शेक्सपीयर के 'टेम्पेस्ट' का रूपान्तर । यह आश्चर्य का विषय है कि आलोचक इसे अनुवादित कहानी स्वीकार कर इसे हिन्दी की प्रथम कहानी का गौरव नहीं देना चाहते—यह दुराग्रह नहीं तो और क्या है कि एक अच्छी खासी मौलिक कहानी को अनुवादित कहानी करार दी जाए । यदि आलोचकगण इतनी अणुबीक्षक दृष्टि से देखना प्रारम्भ करेंगे, तो हिन्दी का ९९% साहित्य उन्हें अनुवादित या रूपांतरित ही प्रतीत होगा । प्राचीन भारतीय जीवन में ऐसी कथाओं की कमी नहीं है, जब अपने आत्माभिमान एवं गौरव में चर क्षत्रिय राजा भिन्न भिन्न प्रकार की प्रतिज्ञाएँ कर लेते थे और उन्हें पूरा करने वाले से प्रायः अपनी बेटियों का विवाह कर देते थे । गोस्वामी जी के कुछ ऐतिहासिक उपन्यास भी इसी प्रकार के प्रसंगों पर आधारित हैं । इससे वीरता एवं साहस की परख होती थी और यह एक प्रकार का स्वयम्बर ही होता था । भारतीय इतिहास में ऐसी घटनाओं की कमी नहीं । इस कहानी का कथानक इस प्रकार है । 'इन्दुमती



विन्ध्याचल के सघन वन में अपने के पिता के साथ रहती है। वन में रहने के कारण उसने किसी अन्य मनुष्य को नहीं देखा था। अजयगढ़ का राजकुमार चन्द्रशेखर पानीपत के प्रथम युद्ध में इब्राहीम लोदी की हत्या का करके भागता है। इब्राहीम का एक सेनापति उसका पीछा करता है, तथा वह विन्ध्याचल के घने जंगल की ओर भागता है, वहाँ घोड़े के मर जाने के कारण वह एक पेड़ के नीचे भूखा प्यासा पड़ जाता है। इन्दुमती उसे देखते ही मुग्ध हो जाती है। चन्द्रशेखर भी उससे प्रेम करने लगता है। इन्दुमती का वृद्ध पिता देवगढ़ का राजा था। इब्राहीम लोदी ने उसका राज्य छीन लिया था, जिससे वह जंगल में रहता था। उसने प्रतिज्ञा की थी कि जो इब्राहीम लोदी को मारेगा उसी के साथ वह इन्दु का विवाह करेगा। चन्द्रशेखर ने इस प्रतिज्ञा को अनजाने में ही पूरा कर दिया था। चन्द्रशेखर और इन्दुमती के सच्चे प्रेम को देखकर इन्दु के पिता ने दोनों का विवाह कर दिया। क्योंकि चन्द्रशेखर की प्रेम परीक्षा के लिये इन्दु के पिता ने उससे कठिन परिश्रम कराया था।” यह कहानी वर्णन तक शैली में लिखी गई है। यद्यपि इसमें कथोप-कथनो और चरित्र-चित्रण को कोई विशेष स्थान नहीं प्राप्त हो सका है, जैसा कि इस युग की प्रायः सभी कहानियों में हुआ है, पर इसमें प्रवाह एवं रोचकता बनाए रखने में किशोरीलाल गोस्वामी को अपार सफलता प्राप्त हुई है। प्रत्येक दृष्टि से उनकी यह कहानी हिन्दी की प्रथम मौलिक कहानी मानी जानी चाहिए।

प्रमुख कहानीकार

‘स्वप्न’ शैली में लिखी गई सरस एवं रोचक घटनाओं के ‘हिन्दी प्रदीप’ में प्रकाशन के सम्बन्ध में पीछे उल्लेख किया जा चुका है। भारतेन्दु युग में इस शैली को बहुत लोकाप्रियता प्राप्त हुई और इस शैली में कुछ कहानियाँ भी लिखी गईं। केशव प्रसाद सिंह का ‘आपत्तियों का पहाड़’ नामक ऐसी ही कहानी है जो इस शैली में लिखी गई है। यद्यपि इसी में स्वप्न शैली का निर्वाह सफलतापूर्वक नहीं हो सका है और सारा प्रयास भोडा एवं अस्वाभाविक प्रतीत होता है, पर प्रारम्भिक युग होने की दृष्टि से इसका विशेष महत्व है। कहानी प्रथम पुरुष में है और रोचकता तथा कौतूहलता उत्पन्न करने की पर्याप्त चेष्टा की गई है। दूसरे देशों के काल्पनिक चरित्रों को लेकर कहानी लिखने की शैली में गिरिजादत्त बाजपेयी की एक सुन्दर कहानी ‘पति का पवित्र प्रेम’ मिलती है। दक्षिणी इंग्लैंड में ससैक्स नामक प्रदेश के समुद्री तट पर ब्राइटन नामक नगर है। वहाँ ब्रिमली नामक एक व्यापारी रहता था, जिसके लिली नामक एक सुन्दरी कन्या थी। जेम्स एक पादरी—पुत्र था बाल्यावस्था से ही जेम्स और लिली में प्रेम हो गया था। लिली जब सोलह वर्ष की हुई, तो बैरस्फर्ड भी उसकी ओर आकर्षित होता है, पर उसका प्रेम सफल नहीं हो पाता। लिली तन-मन से जेम्स से ही प्यार करती थी और दोनों का विवाह हो गया। जब

लिली दो बच्चों की माँ हो गई, तो कुछ कालोमरान्त जेम्स अस्वस्थ हो गया और वायु परिवर्तन के लिए अन्यत्र चला गया। रास्ते में जहाज डूब जाता है और लिली उसे मृत समझकर वैरस्फर्ड से पुनर्विवाह कर लेती है। सयोग से जेम्स जीवित रहता है और अस्पताल में लिली तथा वैरस्फर्ड के पुनर्विवाह का समाचार सुनता है, वह अपनी कहानी डॉक्टरों को बताकर मर जाता है। लिली को जब इसकी सूचना मिलती है, तो वह बहुत दुखी होती है, उसकी लाश को अपने पास रखती है और सदैव उस पर श्रद्धा सहित पुष्प अर्पण करती है।

यात्रा विवरण के आधार पर केशवप्रसाद सिंह की 'चन्द्रलोक की यात्रा'<sup>१</sup> तथा 'कश्मीर यात्रा'<sup>२</sup> आदि कहानियाँ मिलती हैं, जिनमें काल्पनिक एवं यथार्थ घटनाओं का सुन्दर समन्वय किया गया है, तथा रोचकता एवं कौतूहलता बनाए रखने का प्रयत्न किया गया है। आत्म कथात्मक शैली में कार्तिकप्रसाद खत्री की 'दामोदर राव की आत्म कहानी' मिलती है, जिसे आत्म-कथात्मक शैली में हिन्दी की प्रथम कहानी स्वीकार जानी चाहिए। इस शिल्प का निर्वाह खत्री जी ने इस कहानी में बड़ी सुन्दरता के साथ किया। लाला पार्वतीनन्दन कृत 'प्रेम का फुआरा' कहानी में घटनाओं को अधिक महत्व दिया गया है तथा सयोग तत्वों का आश्रय लेकर रोचकता एवं कौतूहलता बनाए रखने की चेष्टा की गई है। इस कहानी में इतिवृत्तात्मकता अधिक है और सामाजिक यथार्थ को चित्रित करने का प्रयास हुआ है। इस कहानी में सवेदनशीलता के गुण हैं और सरसता बराबर बनी रहती है। कहानी यो है। हुसेनी बीबी बड़ी बदसूरत है। बीस वर्ष की आयु काली-कलूटी 'चेचक के गहरे दाग' ने उसे और भी कुरूप बना दिया था। वह अपने विवाह की कामना लिए अपनी खाला के घर जाती है। वहाँ उसकी दो विवाहित सहेलियाँ भी मिलती हैं, जिनसे उसे ईर्ष्या हो जाती है। अतः हुसेनी बीबी अपने खाला का गांव छोड़कर और आगे चल देती है। रास्ता चलकर वह एक खण्डहर में जा पहुँचती है, जहाँ उसकी भेंट एक बुढ़िया से होती है बुढ़िया उसे एक फुआरे से तीन घूंट पानी पिलाती है, सुबह उसे घोड़े पर चढ़ा हुआ एक युवक मिलता है, जो कहीं का नवाब होता है। वह उसे रंगीली के पास ले जाता है, जहाँ उसे अनेक विषमताओं का सामना करना पड़ता है। करीमबक्स उसे फिर उसके पुराने टिकियापुर पहुँचाने को तैयार हो जाता है, पर इस बीच में एक मोटा आदमी आकर उसे बहुत परेशान करता है। अन्त में हुसेनी बीबी को वही खण्डहर वाली बुढ़िया बचाती है।

✓ इसी समय रामचन्द्र शुक्ल की महत्वपूर्ण कहानी 'ग्यारह वर्ष का समय' प्रका-

१ सरस्वती, भाग १, संख्या ७, पृष्ठ २२७

२ सरस्वती, भाग १, संख्या ५, पृष्ठ २५६

३. सरस्वती, भाग १, संख्या ८, पृष्ठ २६३

शित हुई। यह कहानी प्रथम पुरुष की शैली में है और थोड़ी कलात्मक प्रौढता परिलक्षित होती है यद्यपि इसमें कहानीकार आलोचक अधिक प्रतीत होता है। जैसे "हैं" न कभी साक्षात् हुआ, न वार्तालाप, न लम्बी-लम्बी कोर्टशिप हुई। यह प्रेम कैसा। महाशय रूष्ट न हूजिये। इस अदृष्ट प्रेम का घर्म और कर्तव्य से घनिष्ट सम्बन्ध है। इसकी उत्पत्ति केवल सदाशय और निःस्वार्थ हृदय में हो सकती है। इसकी जड़ ससार के और प्रकार के प्रचलित प्रेमों से दृढतर और प्रशस्त है। आपको सतुष्ट करने का है इतना और कहे देता हू कि इंग्लैंड के भूतपूर्व प्रधान मंत्री अर्ल आफ बेकन्स फील्ड का भी यही मत है।" इस अंश में लेखक अपने कहानीकार व्यक्तित्व को भूलकर आलोचक-उपदेशक का रूप धारण कर लेता है, जो अत्यन्त अस्वाभाविक एवं आरोपित प्रतीत होता है। इस कहानी में भी काल्पनिकता के साथ संयोग तत्वों (Chance Elements) को प्रश्रय दिया गया है और चरमोत्कर्ष को स्वाभाविकता के साथ नहीं प्रस्तुत किया जा सका है। अन्य उल्लेखनीय कहानियों में लाला पार्वतीनन्दन की 'मेरी चम्पा'<sup>१</sup> उन्ही की 'नरक गुल्जार'<sup>२</sup> पंडित सूर्यनारायण दीक्षित कृत 'चन्द्रहास का अद्भुत आख्यान'<sup>३</sup>, कहानी कृत 'प्रोषित पतिका', लाला पार्वतीनन्दन कृत 'एक के दो दो'<sup>४</sup> बग महिला कृत 'कुम्भ छोटी बहू'<sup>५</sup> और 'दान-प्रतिदान'<sup>६</sup> पं० वैकटेश नारायण कृत 'एक अशरफी की आत्म कहानी'<sup>७</sup> चतुर्वेदी कृत 'भूल-भुलैया'<sup>८</sup> लाल पार्वतीनन्दन कृत 'मेरा पुनर्जन्म'<sup>९</sup> तथा भट्टाचार्य कृत 'राज पूतनी'<sup>१०</sup> आदि हैं। यद्यपि इनमें सब की सब मौलिक कहानी नहीं हैं, विकास क्रम की दृष्टि से उनका विशेष महत्व है। जैसे बग भाषा के 'प्रवासी' नामक प्रसिद्ध मासिक पत्र में बाबू सुधीन्द्र नाथ ठाकुर का एक लेख प्रकाशित हुआ था, उसी के अनुवाद के

१. सरस्वती, सितम्बर १९०३, भाग ४, सख्या ९, पृष्ठ १३६।

२. सरस्वती, अप्रैल १९०५, भाग ६, सख्या ४, पृष्ठ १३२।

३. सरस्वती सितम्बर १९०५, भाग ६, सख्या ८, पृष्ठ १११।

४. सरस्वती, भाग ७, सख्या ३, पृष्ठ १०४।

५. वही भाग ७, सख्या ५, पृष्ठ १७४।

६. वही भाग ७, सख्या ६, पृष्ठ २६५।

७. वही भाग ७, सख्या ९, पृष्ठ ३४२।

८. वही भाग ७, सख्या ४, पृष्ठ १३५।

९. वही भाग ७, सख्या १०, पृष्ठ ३९९।

१०. वही भाग ७, सख्या १, पृष्ठ ३१।

११. वही भाग ७, सख्या १, पृष्ठ ५६।

१२. वही भाग ७, सख्या ५, पृष्ठ १८२।

आधार पर 'राजपूतानी' कहानी का निर्माण हुआ है। 'भूल भुलैया' शेक्सपीयर की 'कॉमेडी ऑव एरर्स' का भावानुवाद है, तथा 'दान-प्रतिदान' रवीन्द्रनाथ ठाकुर की बंगला कहानी का अनुवाद है। इसी काल आत्म कहानी शैली में दो और प्रसिद्ध कहानियाँ प्रकाशित हुईं। उनमें से एक यशोदानन्दन अरबोरी की 'इत्यादि' की आत्म कहानी<sup>१</sup> और दूसरी प० महेन्द्रलाल गर्ग की 'पेट की आत्म कहानी'<sup>२</sup> है।

व्यंग्य कहानियों में प० गिरिजादत्त वाजपेयी लिखित 'पंडित और पंडितानी',<sup>३</sup> कहानी प्रस्तुत है। 'यह कहानी कलात्मक दृष्टि से पिछले व्यंग्य चित्र और हास्य चित्र के विकसित सूत्र में आती है तथा यहाँ कहानी की समग्र रूप सफलता से निर्मित हो गया है। कहानी की संवेदना एक ४५ वर्ष के पंडित और उनकी २० वर्ष की पंडितानी की समस्या को लेकर चलती है। दोनों में स्वभाव विरोध के रहते दाम्पत्य आकर्षण है। शैली अध्ययन के लिये एक दिन का हाल यों है। कमरे में एक कोने में जहाँ मेज कुर्सी लगी थी, पंडित जी एक कवि के ऊपर कुछ लिख रहे थे। थोड़ी ही दूर पर पंडितानी भी एक पत्र पढ़ रही थी। पंडितानी ने उन्हें आकर्षित करने के लिए कुछ खासा पर पंडित थी चुप थे। फिर पंडितानी ने अपनी बात शुरू की। वे एक तोता पालने जा रही हैं। पंडित जी अपने लेख के प्रवाह में कोई विघ्न बाधा नहीं चाहते थे। दूसरी बात घर में तोते का पालना उन्हें अच्छा न लगता था, इसलिये वे बराबर मना करते थे, लेकिन पंडितानी जी अपने तर्कों पर जुटी थी। उन्होंने बताया कि उनका तोता कैसे बोलेगा सत्य गुरु दत्त शिवदत्त दाता। अन्त में पंडित जी पंडितानी जी के प्रेम में बहकर विरोध न कर सके। उन्होंने पंडितानी से प्रेम पूर्वक कहा अच्छा तुम्हारे लिए एक नहीं छः तोते आ जाँएंगे, अब तो प्रसन्न हो। इस पर पंडितानी जी प्रसन्नता से फूलकर चपचाप बैठ गई और पंडित जी ने जल्दी जल्दी अपना लेख समाप्त कर डाला।' इसी प्रकार बाबू रामदास कृत 'एक के दो-दो' पंडित उदयनारायण वाजपेयी कृत 'जननी जन्म भूमिश्च स्वर्गादपि गरीयसी', लक्ष्मी घर वाजपेयी कृत, 'तीक्ष्ण छुरी' श्रीमती वग महिला कृत 'डुलाई वाली', प्रेमनाथ भट्टाचार्य कृत 'पक्का गठबधन', और प० गंगा प्रसाद अग्निहोत्री कृत 'सच्चाई की शिखर' आदि कहानियाँ मिलती हैं। इस प्रकार इस युग में कहानी की परम्परा का सूत्रपात हुआ, जिसका विकास अगले युग में प्रेमचन्द, कौशिक और सुदर्शन आदि के द्वारा हुआ।

१. सरस्वती, जून १९०४ भाग ५, संख्या ६,

२. सरस्वती, सितम्बर १९०४, भाग ५, संख्या ६।

३. सरस्वती, सितम्बर १९०३, भाग ४, संख्या ३, पृष्ठ १३६।

: ५ :

## हिन्दी कहानियों में क्रान्ति

युग दशा

कहानियों के आधार पर

इस युग में आते-आते जहाँ ब्रिटिश साम्राज्यवादी सत्ता पूर्ण रूप से स्थापित हो चुकी थी, वही स्वाधीनता प्राप्ति का राष्ट्रीय आन्दोलन भी दिन-प्रतिदिन शक्तिशाली होता जा रहा था राजनीति के क्षेत्र में गाँधी जी के अभ्युदय से इस युग की घटनाओं ने एक अभिनव दिशा ग्रहण की। आगे चलकर गाँधी जी ने अपने प्रभावशाली व्यक्तित्व प्रगतिशील विचारधारा एवं उच्चकोटि के अहिंसावादी जीवन दर्शन के साथ अपनी मानवतावादी नीति का ऐसा वातावरण निर्मित कर दिया था, जिससे एक समूचा युग ही गाँधी युग के नाम से विख्यात हुआ। सन् १९४४ में यूरोपीय महायुद्ध में अंग्रेजों और मित्र राष्ट्रों ने युद्ध का उद्देश्य जनतन्त्र, स्वतन्त्रता एवं जन-अधिकारियों की पूर्णरूपेण रक्षा घोषित किया। इस समय भारत में अंग्रेजों की स्थिति सकटापन्न थी। अतः उन्होंने अपनी कुशल नीति से भारतीयों को सहयोग देने के लिए प्रेरित किया और बदले में पूर्ण स्वतन्त्रता देने का आश्वासन दिया। महात्मा गाँधी ने भारतीयों से सरकार को पूर्ण सहयोग देने के लिए कहा और परिणामस्वरूप भारत में ब्रिटिश साम्राज्यवाद सुरक्षित रहा। पर बाद में अंग्रेजों द्वारा अपने आश्वासन को न तूर्ण कर सकने के कारण जन-जीवन में अत्यधिक रोष उत्पन्न हुआ, जिससे स्वाधीनता आन्दोलन और भी तेजी से चलने लगा। १९१९ में पंजाब में सर माइकेल और डायर (sir michael o' dwyer) की कठोर अमानुषिक नीति और सैनिक शासन (martial law) की निर्दयता के फलस्वरूप जलियाँवाला बाग का रोमाचकारी हत्याकाण्ड हुआ, जिससे जनता में असन्तोष की जबर्दस्त लहर व्याप्त हुई। इसके परिणामस्वरूप महाकवि रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने अंग्रेजों द्वारा प्रदान 'सर' की उपाधि उन्हें वापस कर दी।

सितम्बर, १९२० से असहयोग आन्दोलन का प्रारम्भ हुआ। कांग्रेस के नेताओं में आपस में मतभेद हो गया था। देशबन्धु चित्तरंजनदास और प० मोतीलाल नेहरू ने स्वराज्य पार्टी नाम से कांग्रेस संगठन के अन्तर्गत ही एक अलग दल का निर्माण कर लिया। यह दल धारा सभाओं और कौंसिलों में जाकर स्वतन्त्रता प्राप्ति

के लिए प्रयत्न करना तथा संघर्ष करना अधिक उपयोगी समझता था। उधर जनता में साम्प्रदायिक भावना भी तेजी से बढ़ रही थी। मुस्लिम लीग का निर्माण हो चुका था और उसके नेता अपने अलग राष्ट्र निर्माण का स्वप्न देखने लगे थे। यह साम्प्रदायिक वैमनस्य उस समय और भी चरम सीमा पर पहुँच गया, जब १९२४ में साम्प्रदायिक दंगों से दुखी हो महात्मा गाँधी ने २१ दिन का अनशन किया और सन् १९२६ में शुद्धि आन्दोलन के प्रवर्तक स्वामी अख्यानन्द की एक धमाम्ब मुसलमानों द्वारा हत्या कर डाली गई १९२८ में ही हिन्दू महासभा के अन्तर्गत महामना प० मदनमोहन मालवीय तथा देशभक्त लाल लाजपत राय सदृश नेताओं ने कार्य करवा प्रारम्भ कर दिया। १९३३-७ में निर्वाचन हुए और प्रायः सभी निर्वाचन क्षेत्रों से कांग्रेस बहुमत की मर्यादा में निर्वाचित हुई। पर प्रांतों में गवर्नरों को अनेक विशेषाधिकार प्राप्त थे और उनके अन्तर्गत कांग्रेस ने मन्त्रिमण्डल बनाने से अस्वीकार कर दिया। बाद में वॉयसरॉय लॉर्ड लिसलियथो के आश्वासन से कांग्रेस ने अपना मन्त्रिमण्डल बनाया।

इस प्रकार गाँधी जी के नेतृत्व में राजनीतिक चेतना के साथ-भारतवासियों में आत्मविश्वास की भावना भी जन्मी। वे अब निडर हो गये थे। गाँधी जी की यह बहुत बड़ी सफलता थी। यह राजनीतिक चेतना केवल नगरीय तक ही सीमित न होकर गाँवों तक विस्तृत हो गई थी। जो कार्य तिलक आदि नेता करने में एक प्रकार से असमर्थ रहे, वही गाँधी जी ने सम्भव कर दिखाया था। इस समय मुसलमान गाँधी जी के साथ थे। अली भाई (मौलाना मुहम्मद अली तथा मौलाना शौकत अली का दृष्टिकोण प्रायः साम्प्रदायिक था। अंग्रेजों ने खलीफा का पद टर्की में तोड़ दिया था और उसकी अनिवार्य प्रतिक्रिया भारत में हुई। परिणामस्वरूप खिलाफत आंदोलन प्रारम्भ हुआ। इसके अतिरिक्त आयरलैण्ड का भी उदाहरण भारत के सम्मुख आया। डॉ० वेलेरा तथा उनकी पार्टी के माध्यम से वहाँ तीव्र आंदोलन प्रारम्भ हुआ, इससे भारतीयों को यथेष्ट मात्रा में प्रेरणा मिली। इसके अतिरिक्त जो नवयुवक राजनीति में भाग ले रहे थे, उन लोगों ने अपनी अलग-अलग आतंकवादी पार्टियाँ संगठित कर रखी थीं। ये लोग अहिंसा में अपना अविश्वास प्रकट करते थे और क्रान्तिकारी कार्यों विस्फोट, अराजकता फैलाने आदि से ब्रिटिश साम्राज्यवाद की नींव हिला देना चाहते थे।

यह भी आर्थिक परिस्थितियाँ पूर्णतया विशृंखलित हो गई थी—इसका कुछ संकेत पिछले अध्याय में दिया जा चुका है। जो भारतवर्ष कभी धन-धान्य से पूर्ण था, अंग्रेजी शासन काल स्थापित होने के साथ ही निर्धन होना प्रारम्भ हो गया था। जब से अंग्रेजी राज्य स्थापित हुआ, तभी से पैगोडा वृक्ष का हिलाया जाना प्रारम्भ हुआ, अर्थात् आर्थिक परिस्थिति दिनोदिन शोचनीय होती गई। जब भारत में कम्पनी

का शासन समाप्त हुआ और भारत ब्रिटिश पार्लियामेंट के शासन के अन्तर्गत आया, तो स्थिति में नाममात्र को परिवर्तन हुआ। सरकार ने आर्थिक सुधारों की ओर ध्यान देना प्रारम्भ किया और भारतीयों द्वारा खोले जाने वाले बड़े-बड़े उद्योगों पर अपनी आपत्ति एवं नियंत्रण में कुछ शिथिलता बरतनी प्रारम्भ की, जिससे भारत-वासियों में कुछ उद्योग-धन्धे अपने प्रयत्नों से स्थापित कर भारत की आर्थिक व्यवस्था को कुछ सीमा तक सुदृढ़ बनाने की भावना को बल मिला। इसी काल में जे० एन० टाटा ने भारत में अनेक मिलें स्थापित कर भारत का औद्योगीकरण करने का प्रयत्न किया। उन्नीसवीं शताब्दी के मध्य से ही यातायात की स्थिति में अपेक्षाकृत सुधार होने से खानों की खुदाई का कार्य भी प्रारम्भ हुआ। इसके परिणाम स्वरूप औद्योगिक के मार्ग की एक प्रमुख बाधा का स्वतः निराकरण हो गया और बम्बई तथा अहमदाबाद में भारतीय पूँजी और नियंत्रण में कपड़े की अनेक मिलों की स्थापना हुई। यद्यपि भारतीय उद्योगपतियों को उचित रूप में प्रोत्साहन अभी भी प्राप्त नहीं हो रहा था, पर औद्योगीकरण की दिशा में प्रयास जब प्रारम्भ हो गए थे और आर्थिक रूप से स्वदेश को सुदृढ़ बनाने की भावना दलबली हो गई थी, तो उन्हें रोक पाना सहज सम्भव नहीं रह गया था। स्पष्ट है, भारतीयों द्वारा उद्योग-धन्धों को अत्यन्त विषय परिस्थितियों में भी स्थापित किए जाने की पृष्ठभूमि में दो शक्तियाँ प्रमुख रूप से क्रियाशील थीं। प्रथमतः उनके सामने अपार आर्थिक लाभ का प्रश्न तो था ही, पर तत्कालीन परिस्थितियों में इससे भी बड़ी चीज थी कि वे अपने देश की आर्थिक व्यवस्था को सुदृढ़ बनाने की भावना से ओतप्रोत थे। द्वितीय इंग्लैंड की नियन्त्रण नीति समाप्त हो चुकी थी, जिसका कारण था कि व्यापार में इंग्लैंड को इतना लाभ हो चुका था कि उसे अब वहाँ के औद्योगिक विकास में लगाने में विशेष लाभ दृष्टि-गोचर न हुआ और उन्होंने वह लाभोँश भारत के आर्थिक सुधार में लगाने का निश्चय किया। इस नीति परिवर्तन में ब्रिटिश साम्राज्यवादियों का चाहे जो भी स्वार्थ निहित रहा हो, भारत इससे पूर्णतः लाभान्वित ही हुआ। १९१८-१९ में सरकार ने भारत की औद्योगिक स्थिति की जाँच करने के लिए एक कमीशन की नियुक्ति की जिसकी मुख्य सिफारिशें थी कि भारतीय उद्योग धन्धों की रक्षा के लिए भारत में बनने वाले मालों को कर मुक्त कर बाहर से आने वाले माल पर कर लगाना चाहिए; तथा विदेशी पूँजी का भारत में अनियन्त्रित प्रवेश होना चाहिए।

आर्थिक स्थिति में सुधार लाने के लिए नियुक्त टैरिफ बोर्ड की भी स्थापना हुई, जिसमें कुछ भारतीय सदस्यों को भी स्थान दिया गया। इस बोर्ड की अन्तिम रिपोर्ट में दी गई सिफारिशों के अनुसार कर लोहे और फोलाद के उद्योग-धन्धों को सहायता प्रदान कर उन्हें सरक्षण भी प्रदान किया गया, जिससे औद्योगीकरण की दिशा में यथेष्ट प्रोत्साहन प्राप्त हुआ। प्रान्तीय स्वाधीनता प्राप्त होने के पश्चात्

लोकप्रिय सरकारों ने भी इन दिशा में गम्भीरपूर्वक ध्यान दिया और कांग्रेस ने भी जवाहरलाल जी की अध्यक्षता में एक राष्ट्रीय योजना समिति की स्थापना की, पर दुर्भाग्यवश कोई विशेष करने के पूर्व ही द्वितीय महायुद्ध प्रारम्भ हो गया। युद्ध की अनिवार्य आवश्यकताओं से भी भारत के औद्योगिक विकास को बहुत बल प्राप्त हुआ। अस्त्र-शस्त्र, गोला-बारूद, बिजली के तार तथा युद्ध की अन्य आवश्यक सामग्रियों के लिए सरकार ने यहाँ विभिन्न प्रकार के उद्योग घन्घे स्थापित किए। द्वितीय महायुद्ध समाप्त होने के पश्चात् ब्रिटिश सरकार ने अपनी नवीन आर्थिक नीति घोषित की और यह स्पष्ट किया कि बड़े-बड़े उद्योग घन्घे, जैसे इजन-निर्माण के कारखानों, लोहा, कोयला की खानों, रासायनिक पदार्थों का उत्पादन करने के कारखानों तथा मशीन-पुर्ज, रेडियो तथा जहाज निर्माण करने वाले कारखानों पर राजकीय प्रतिबन्ध होगा। अन्य उद्योग घन्घे को स्वतन्त्र रूप से प्रारम्भ किए जाने की अनुमति प्रदान की गई। इस महत्वपूर्ण घोषणा का प्रभाव हितकर सिद्ध हुआ, इससे छोटे-मोटे उद्योग घन्घे को प्रारम्भ करने की प्रेरणा प्राप्त हुई। उद्योग-घन्घे के प्रतिरिक्त आगे चलकर कृषि की स्थिति में भी पर्याप्त सुधार करने का प्रयत्न किया गया। भारत में वर्षा की अनिश्चित स्थिति के कारण ही प्रायः दुर्भिक्ष की स्थिति उत्पन्न हो जाती थी और कृषकों की स्थिति अत्यन्त दयनीय हो जाती थी। यहाँ नहरों की कोई विशेष व्यवस्था न थी। ऐसी बात नहीं थी कि नहरे नहीं थी—पर भारत जैसे विशाल देश की यह स्थिति भी विशेष सतोषप्रद नहीं थी, वह विश्व में भले ही महत्वपूर्ण स्थान रखती हो। एक विचित्र बात यह थी कि कहीं तो एक ओर कृषि व्यवस्था में सुधार लाने के प्रयत्न किये जा रहे थे, दूसरी ओर जमींदारी प्रथा को भी प्रोत्साहन प्रदान किया जा रहा था। पहले उन्होंने जिन लोगों को मालगुजारी बसूल करने का उत्तरदायित्व सौंपा, वस्तुतः उनकी कोई अलग सत्ता न थी और वे एक प्रकार से अग्रजों की सी ही मनोवृत्ति के लोग थे। उन्हें इतने प्रचुर मात्रा में अधिकार प्रदान किए गए थे कि थोड़े ही दिनों में वे जमींदार हो गए। जमीन और उपज पर से लोगों का अधिकार समाप्त हो गया था। अब तक उस समूची जाति के लिए जो विशेष हित था विशेष स्वार्थ था, अब वह इस नए जमीन के स्वामी की निजी सम्पत्ति हो गई। इससे ग्राम जीवन के परस्पर सहयोग की व्यवस्था विस्थापित हो गई और धीरे-धीरे सहयोगपूर्ण काम और सेवा की व्यवस्था भी गायब होने लगी। इस विवेचन से इतना तो स्पष्ट है ही कि उचित दिशा में, या अनुचित दिशा में, इस काल में भारतीय आर्थिक व्यवस्था में जो थोड़ा बहुत सुधार हुआ है, वह ब्रिटिश अधिकारियों के प्रोत्साहन देने के फलस्वरूप ही हुआ है। वे ही देश के शासक थे और सारा नियंत्रण भी उन्हीं के हाथों में था। उन्होंने जरा भी नियंत्रण कम किया, तो भारतीयों ने औद्योगिक विकास का पूर्ण प्रयत्न किया। फलस्वरूप उस प्रगति की



गति कितनी भी मद क्यों न रही हो, धीरे-धीरे देश में आर्थिक क्रान्ति की लहरें उमड़ रही थी और भारतीय आर्थिक विकास एवं नवीन आर्थिक संगठन के प्रति प्रयत्नशील हो रहे थे, जिससे भारत का आर्थिक ढाँचे के इस परिवर्तन में एक ऐसे मध्यम वर्ग का जन्म हुआ, जिस पर अंग्रेजी शिक्षा का सर्वाधिक प्रभाव था और भारत की दासता की शृंखलाओं को छिन्न-भिन्न करने के लिये जो सर्वाधिक कटिबद्ध था। इससे एक नए युग का सूत्रपात ही नहीं हुआ, जड़ जीवन पद्धतियों एवं निष्क्रियता के बीच नवीन उत्साह, सक्रियता एवं आत्मविश्वास की भावना का उदय हुआ।

जिस मध्यवर्ग का उल्लेख अभी अभी ऊपर किया गया है, इससे इस काल में एक अत्यन्त महत्वपूर्ण भूमिका निभाई क्योंकि नवीन विचारधारा का सबसे अधिक पड़ा था। प्रसिद्ध इतिहासकार डॉ० लक्ष्मीसागर वाण्य ने उचित सगति में ही लिखा है कि इससे हिन्दी नवोत्थान द्विमुखी होकर अवतरित हुआ था। एक की दृष्टि भूतकालीन गौरव की ओर थी, तो दूसरे की दृष्टि भविष्य की ओर आशा लगाए हुए थी। नवोत्थान की अवतारणा के पीछे जिन शक्तियों ने कार्य किया, उनका उल्लेख ऊपर हो चुका है। ऐतिहासिक दृष्टि से हिन्दी का नवोत्थान आन्दोलन उस व्यापक भारतीय आन्दोलन का एक भाग था, जो अन्त में स्वयं उस महान् ऐतिहासिक क्रम का एक प्रमुख भाग था, जो उन्नीसवीं शताब्दी के कुछ पूर्व से ही प्रघातन। ऐंग्लो-संक्सन सभ्यता के सम्पर्क द्वारा मिश्र, टर्की, अरब, ईराक, ईरान, अफगानिस्तान, चीन, जापान, जावा, सुमात्रा, मलयद्वीप आदि समस्त पूर्वी ससार का जीवन स्पन्दित कर रहा था। पूर्वी ससार का आध्यात्मिक और मानसिक जीवन पूर्वी और पश्चिमी दोनों शक्तियों से प्रेरित हुआ। उस समय उसकी क्रियात्मक शक्ति का ह्रास हो चुका था। विज्ञान और औद्योगिक विकास के बल पर पश्चिम को विजय प्राप्त हुई। स्त्रियों की स्वाधीनता, विविध धार्मिक एवं सामाजिक सुधारवादी आन्दोलनो, राजनीतिक चेतना, मातृभाषा, नए वर्गों के जन्म आदि के रूप में पाश्चात्य विचारों का प्रभाव सभी देशों के नवोत्थान आन्दोलनो पर लगभग समान रूप से पाया जाता है। इस सम्बन्ध में भारतीय आन्दोलन की अपनी एक विशिष्टता थी। एक प्राचीन तथा उच्च सभ्यता का उत्तराधिकारी और यूरोप से दूर होने के कारण भारत दूसरा टर्की न बन सकता था। हिन्दी भाषियों ने एक सार्वभौम ऐतिहासिक क्रम में अपना पूर्ण योग दिया। वे क्रान्तिकारी न होकर सुधारवादी थे, अथवा उनके सुधार ही मीन क्रान्ति का रूप धारण कर रहे थे। पश्चिमी विचारों के आघात ने भारत के प्राचीन सांस्कृतिक भवन की दीवारों को एकबारगी हिला डाला था। अच्छा यह हुआ कि उसकी नींव दृढ़ बनी हुई थी। भारतेन्दुकालीन हिन्दी मनीषि एक बिल्कुल ही तथा भवन खड़ा करने के स्थान पर उसी प्राचीन दृढ़ नींव पर नए ज्ञान और अनुभव के

प्रकाश में एक ऐसे भव्य प्रासाद का निर्माण करना चाहते थे, जिसके साये में रहकर अपार भारतीय जनसमूह सुख और शान्तिपूर्वक धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष-जीवन के ये चारो फल प्राप्त कर सकता। वे युगधर्म में पोषित थे। उनकी वाणी में नवभारत का स्वर प्रतिध्वनित था। वे भारतीय सस्कृति के प्रधान अंग पुनर्जन्म के सिद्धान्त से परिचित थे। उन्होंने अपने नवीनतम ज्ञान और अनुभव का सम्बल लेकर भारतीय मंगलक्रान्ति के लिए शब्दध्वनि की।

इसकी पृष्ठभूमि में सुधारवादी आन्दोलनो एवं धार्मिक पुनरुत्थानवादी दृष्टि-कोण का अत्यन्त महत्त्वपूर्ण स्थान था। भारत में समाज और धर्म के मध्य वस्तुतः कोई विभाजन रेखा नहीं खींची जा सकती। यहाँ समाज का आधार धर्म है। परम्पराओं में लोगों का इतना मोह था कि धार्मिक आडम्बरों में विश्वास न रखते हुए भी वे उनका पालन करते आ रहे थे। अतः इस कारण भी इस युग में अनेक सुधारवादी आन्दोलनो का जन्म हुआ और धीरे-धीरे धार्मिक रूढ़ियो में लोगों की आस्था कम होती गई। इसके पीछे कई तत्त्व क्रियाशील थे। पहली थी, पश्चिम की वह चुनौती, जो औद्योगिक क्रान्ति की भावना लेकर आई थी, इसमें मौलिकता का अंश अत्यधिक था। भारतवासियों का अपना एक जीवन था और भौतिकता के पार्श्व में वे अपने अन्दर आध्यात्मिकता का जो भाव सन्निहित रखते थे, वह अन्य देशों में न था। अतः पश्चिम की इस चुनौती स्वीकार कर लेने में उन्हें अपनी आत्मा की हत्या का भाव लक्षित हुआ। इससे पश्चिम के प्रति एक जबरदस्त प्रतिक्रिया का भाव उत्पन्न हुआ, जिसे पूर्व और पश्चिम का संघर्ष भी कहा गया। यह वस्तुतः आध्यात्मिक क्षेत्र का संघर्ष था। स्वाभाविक रूप से यह प्रश्न उठाया जा सकता है कि भारत की तत्कालीन जीर्ण-शीर्ण सामाजिक अवस्था में आध्यात्मिकता का भाव कहाँ से उत्पन्न हुआ? भारत के शिक्षित वर्ग ने एक ओर तो पश्चिम के बढ़ते हुए प्रभाव को देखा, तथा दूसरी ओर अपने स्वदेश में सर्वत्र निविड अन्धकार की छाया भी व्याप्त देखी। नैराश्य एवं दैन्य की उस विषम परिस्थिति में उन्हें भारतीय सभ्यता एवं सस्कृति के लुप्त हो जाने की पूर्ण सम्भावना लक्षित हुई और इसकी कल्पना-मात्र से ही वे चिंतित हुए। अतः इस गहन अन्धकार का मूलोच्छेदन करने के हेतु उन्होंने एक ऐसे भारतीय स्वस्व का स्वरूप निश्चित किया, जो भारतीय शिक्षित वर्ग को तो मान्य हो ही, पश्चिमी जगत भी—उसे मान्यता प्रदान करे।

वास्तव में वे धर्म का ऐसा रूप प्रतिष्ठित करना चाहते थे, जो रूढ़ पौराणिकता और आडम्बरकिहीन होकर सर्वमान्य हो सके। धर्म का यह स्वरूप उपनिषदों के धर्म में खोजा गया, जो आज भी प्रचलित है। यह वही धर्म था, जिसे शंकराचार्य ने बौद्धों को परास्त करने के लिए प्रयोग किया था। अतः इस युग में, जो धार्मिक सुधार आन्दोलन प्रारम्भ हुए, उनका एक मात्र उद्देश्य परम्परागत रूढ़ियो को समाप्त

कर धर्म का एक सर्वसम्मत स्वरूप उपस्थित करने का था, जो शिक्षित वर्ग के आडम्बरमुक्त, परम्परागत एवं अनावश्यक रूप से कठिन होने के आरोपों से मुक्त हो। उन्नीसवीं शताब्दी का सर्वप्रथम धार्मिक सुधार आन्दोलन ब्रह्म समाज के नाम से विख्यात है। इसके प्रवर्तक राजा राममोहनराय थे, जिनमें अद्वितीय प्रतिभा थी और जो स्वयं संस्कृत के बहुत बड़े विद्वान् थे। उन्होंने बहु-विवाह, छुआ-छूत तथा मूर्ति पूजा आदि का प्रबल विरोध किया, क्योंकि प्राचीन हिन्दू धर्म तथा उपनिषदादि ग्रन्थ इसका अनुमोदन नहीं करते। उन्होंने वैदिक हिन्दू धर्म को अत्यन्त सरल एवं सम्पूर्ण तथा युक्तिसंगत बताया। उस समय भारतीय जनता पर ईसाई धर्म का प्रभाव गहरा पड़ता जा रहा था। राजा राममोहनराय ने इसका विरोध कर हिन्दू जनता को उसके धर्म और उत्तरदायित्व के प्रति सचेत किया। उन्होंने सबसे बड़ी क्रान्तिकारी बात विधवा-विवाह पर जोर देकर किया। उस समय भारतीय समाज में विधवाओं की स्थिति अत्यन्त शोचनीय थी। समाज उन्हें उपेक्षा की दृष्टि से देखता था। उनका कोई आर्थिक आधार न था और पति की मृत्यु के पश्चात् या तो उन्हें सती होने के लिए बाध्य किया जाता था अथवा उन्हें दासी सदृश जीवन व्यतीत करना पड़ता था। कभी-कभी उनके साथ सामाजिक दुर्व्यवहार इतना बढ़ जाता था कि उनमें से अधिकांश आत्महत्याएँ कर लेती थी अथवा वेश्यावृत्ति अपना लेती थी। राजा राममोहनराय ने इसकी ओर लोगों का ध्यान आकर्षित किया और विधवा विवाह की आवश्यकता पर बल देते हुए उनका जीवन सुधारने का प्रयास किया। यह उन्हीं के आन्दोलन का परिणाम था कि लॉर्ड विलियम बैंटिक ने सती प्रथा पर प्रतिबन्ध लगा दिया था। नारी की स्थिति की शोचनीयता से राजा राममोहनराय बहुत असन्तुष्ट थे और वे अपने समाचार पत्रों के माध्यम से बराबर लोगों को नारियों की स्थिति सुधारने की आवश्यकता पर बल देते रहते थे। दुर्भाग्यवश ब्रह्म-समाज की स्थापना के कुछ ही वर्षोपरान्त उनकी मृत्यु हो गई और उनके देहान्त के साथ ही ब्रह्म-समाज में दरार उत्पन्न हो गई—वह दो वर्गों में विभाजित हो गया। एक वर्ग के सचालक श्री देवेन्द्रनाथ टैगोर थे, जो कट्टर हिन्दू थे और जाति प्रथा के तोड़ने में अधिक विश्वास रखते थे। दूसरे वर्ग का नेतृत्व श्री केशवचन्द्र सेन के हाथों में था, जो ईसाई धर्म के अत्यन्त प्रशंसक थे। इसी समय एक दूसरे शक्तिशाली आन्दोलन का सूत्रपात स्वामी दयानन्द सरस्वती के नेतृत्व में हुआ। यह आन्दोलन आर्य समाज आन्दोलन था, जिसका हिन्दी से घनिष्ट सम्बन्ध था। स्वामी दयानन्द गुजरात के थे और उन्होंने जाति भेद विधवा विवाह के प्रचलन और सम्मिलित खान-पान पर बल दिया। आर्य समाज आन्दोलन आत्मिक शुद्धि पर अधिक बल देता था और लोगों में स्वदेश प्रेम, आत्म-गौरव, जातीय धर्म निष्ठा और परम्परागत रूढ़ियों को समाप्त करने की भावना का संचार कर रहा था। वेदों के

समय के पश्चात् अन्य जो बातें आर्य धर्म पर आरोपित की गई थी और जिनके परिणाम स्वरूप वह आडम्बरयुक्त, कठिन और लोकप्रिय (शिक्षितवर्ग में) हो रहा था—आर्य समाज आन्दोलन उसका निराकरण कर आर्य-धर्म को ऐसा स्वरूप प्रदान करना चाहता था, जिससे वह हर दृष्टिकोण से प्रगतिशील, सरल एवं आडम्बर ही न धर्म के रूप में सभी वर्गों में लोकप्रिय हो सके। उन्होंने वेदों की नये ढंग से व्याख्या प्रस्तुत की तथा सत्य को ग्रहण करने और असत्य का त्याग करने, अविद्या का नाश और विद्या की वृद्धि पर जोर दिया। आर्य समाज आन्दोलन ने नारियों के कल्याण के लिये अनेक महत्वपूर्ण कार्य किये। उन्नीसवीं शताब्दी में भी भारत में नारियों की स्थिति अत्यन्त शोचनीय थी। उन्हें सामाजिक एवं राजनीतिक सम्मान न प्राप्त थे, शिक्षा से वे वंचित थी, उन्हें आर्थिक स्वतन्त्रता भी न प्राप्त थी और न उनकी स्थिति में सुधार हेतु प्रयत्न की दिशा में उत्साह ही था। स्वामी दयानन्द से पहले यद्यपि राजा राममोहनराय नारी उत्थान के प्रति अपनी आवाज उठा चुके थे और उन्हीं के प्रयत्नों के फलस्वरूप सती प्रथा पर प्रतिबन्ध लगा दिया गया था, तथापि वह एक महान् अनुष्ठान का प्रारम्भ मात्र था, उन अनन्य लक्ष्य की प्राप्ति की दिशा में यथेष्ट कार्य करना अभी शेष था। स्वामी दयानन्द ने पूर्ण शक्ति से नारियों की स्थिति में सुधार लाने और नारी शिक्षा की आवश्यकता पर बल दिया। आर्य समाज आन्दोलन में भारतीय जीवन पद्धति में सुधार लाने की दृष्टि से अन्य अनेक महत्वपूर्ण कार्य किए। 'भारतेन्दु के जीवन काल में ही आर्य समाज का प्रचार हो गया था और भारतवासियों ने बहुत बड़ी सख्या में उसे अपनाया। ब्रह्म-समाज से कहीं अधिक प्रचार आर्य समाज का हुआ। उसने शिक्षितों को ही नहीं, वरन् अशिक्षितों एवं अर्द्ध शिक्षितों को भी प्रभावित किया। इससे समाज में कट्टरता और ईसाई और मुस्लिम धर्म प्रचार को आघात पहुँचा। रुढ़िग्रस्त धर्म से असन्तुष्ट लोगों को पश्चिमी प्रभावों से मुक्त सुधारों से सन्तोष प्राप्त हुआ और, यद्यपि कुछ लोग स्वामी दयानन्द और आर्य समाज को सन्देहात्मक दृष्टि से देखते थे, तो भी देश के धार्मिक, सामाजिक और शिक्षा-सम्बन्धी क्षेत्र में उनकी सेवाएँ चिर-स्मरणीय रहेगी। स्वामी दयानन्द आधुनिक भारत के महान् निर्माताओं में से हैं। सुधारवादी सनातन धर्मियों के हाथ में बागडोर होते हुए भी हिन्दी साहित्य आर्य समाज से प्रभावित हुए बिना नहीं रह सका। उसने साहित्यिकों को तरह-तरह के विषय सुझाए और भाषा में संस्कृत तत्व को प्रोत्साहन दिया। आर्य समाज ने अनेक हिन्दुओं को मुसलमान और ईसाई होने से बचा लिया। सामाजिक क्षेत्र में आर्य-समाजियों ने सबसे बड़ा कार्य किया। विधवा-विवाह निषेध, अघूतोद्धार बाल विवाह, स्वदेशी-प्रचार तथा ब्राह्मण धर्मान्तर्गत कर्मकाण्ड और अन्ध-विश्वासों का विरोध कर उन्होंने विशुद्ध वैदिक धर्म के प्रचार की आवाज बुलन्द की और वेदों और वैदिक जीवन का आदर्श सामने रखा। उन्होंने स्थान-स्थान पर गो-

रक्षिणी सभाएँ स्थापित की, वैदिक आदर्श के अनुरूप शिक्षा देने के लिये गुरुकुल स्थापित किये और वेदों में आधुनिक वैज्ञानिक सिद्धान्तों का मूल रूप देखा ।

भारतीय दृष्टिकोण लिये हुए सुधारवादी आन्दोलनों का एक मुख्य ध्येय अनेक अग्रज-शिक्षित नवयुवकों का सुधार करना भी था । नवीन शिक्षा के कारण देश में प्राचीन धर्म सम्बन्धी अनभिज्ञता बढ़ने और सांस्कृतिक छाप होने के कारण देशभक्तों को मर्मन्तिक पीड़ा होने लगी थी, बंगाल में स्वामी रामकृष्ण परमहंस भी इसी प्रकार के धार्मिक एवं सामाजिक पुनर्स्थापन कार्य में सलग्न थे । उन्होंने हिन्दू धर्म और दर्शन के विभिन्न धाराओं का समन्वय कर धर्म का वह स्वरूप प्रस्तुत किया जो सरल था आडम्बरहीन था और सबको मान्य था । साम्प्रदायिक तत्त्वों के वे प्रबल विरोधी थे और उन्होंने कभी भी धार्मिक कट्टरता पर बल नहीं दिया । उन्होंने अछूतों से घृणा न करने पर बल दिया और उनके पतित समझे जाने वाले जीवन में भी गरिमा की स्थापना की । एक अन्य धार्मिक एवं सामाजिक आन्दोलन थियोसॉफिकल सोसायटी ने चलाया, जिसको स्थापना कर्नल अल्काट और ब्लैवटस्की ने न्यूयॉर्क में की थी । भारत में उनका पहला केन्द्र मद्रास में खोला था । थियोसॉफिकल सोसायटी ने सभी धर्मों की मौलिक सत्यता में अपनी आस्था प्रकट की । उसमें बौद्ध तथा हिन्दू धर्म को सत्य का सर्वाधिक उत्तर रूप मान उन्हें विशेष गरिमा प्रदान की । इसने जाति-भेद, ऊँच-नीच-भेद-भाव आदि को मिटाकर समाज में प्रगतिशीलता लाने का प्रयत्न किया । इस सोसायटी में श्रीमती ऐनी बेसेंट सदृश महिलाएँ थी और उन्होंने हिन्दू नारियों के समक्ष ऊँचे आदर्श प्रस्तुत कर नारियों को रूढ़ियों और आडम्बरों को समाप्त कर उनमें नवीन चेतना सवार तथा उन्हें उनके वास्तविक उत्तरदायित्व एवं कर्तव्य के प्रति सचेत किया । इस समाज ने सहिष्णुता का प्रचार कर भारतीय सभ्यता एवं संस्कृति की गौरवपूर्ण बातों के नए सिरे से प्रस्तुत कर आत्म गौरव की भावना के उदय का प्रयत्न किया । स्वामी रामकृष्ण जी की मृत्यु के पश्चात् उनके शिष्य स्वामी विवेकानन्द ने रामकृष्ण मिशन की स्थापना की । उन्होंने वेदात-दर्शन के अद्वैतवाद पर अधिक बल दिया । क्योंकि उनकी विचारधारा में प्रगतिशील मानव जाति के लिए आगे चलकर सिर्फ वेदात-धर्म ही कल्याणकारी हो सकता था । इस का कारण यह था कि वेदात केवल आध्यात्मिक ही नहीं तर्क-संगत भी था और साथ ही उसका विश्व के वैज्ञानिक आविष्कारों से सामंजस्य भी था । उनके अनुसार इस विश्व का सृजन किसी विश्वोपरि ईश्वर ने नहीं किया । वह स्वयंभू, स्वयं संहारक, स्वयं पोषक एक अनन्त अस्तित्वपूर्ण ब्रह्म है । वेदात का आदर्श आदमी की एकता और उसकी सहज देवी प्रकृति का था, मानव में ईश्वर दर्शन ही सच्चा ईश्वर दर्शन है, प्राणियों में मनुष्य सबसे बड़ा है लेकिन अदृश्य वेदात को दैनिक जीवन में सजीव काव्यमय हो जाना चाहिए, वेद उलझी हुई पौराणिक गाथाओं में से निकलकर उसका नैतिक रूप स्पष्ट-

तथा सामने आना चाहिए और रहस्यपूर्ण योगीपने के भीतर से एक वैज्ञानिक और अमल मनोविज्ञान सामने आना चाहिए। वेदात दर्शन में आस्था रखने वाले धर्म-प्रचारको ने भारत के शिक्षित नवयुवको को अत्यधिक प्रभावित किया। उन्होंने आत्मनिर्माण और स्वावलम्बी होने पर बल दिया तथा हिन्दू सभ्यता का पोषण किया। वर्णगत भेद भाव को मिटान, विचारों की सकीर्णता समाप्त कर व्यापक पृष्ठभूमि पर अपनी तर्कशक्ति का विकास करने, स्वदेश के अनीतकालीन गौरव का स्मरण करा कर स्वाधीन बनाने की दिशा में सम्मिलित रूप से प्रयत्न करने पर अत्यधिक बल दिया। स्वामी विवेकानन्द ने जनमाधारण को अधिक महत्ता प्रदान की और उच्च वर्ग के लोगों को नैतिक एवं भौतिक दोनों दृष्टिकोणों से प्राणहीन समझा। उन्होंने मानव की दुर्बलता को पाप बताकर अंधविश्वास एवं जादू टोनों की घोर निन्दा की। एक अन्य सामाजिक सुधार आन्दोलन प्रार्थना समाज की स्थापना बम्बई में हुई थी। रानाडे तथा एन० जी० चन्द्रवर्कर इसके प्रमुख नेताओं में से थे। जो अपनी अद्वितीय प्रतिभा और समाज सेवा के कारण ख्याति अर्जित कर चुके थे। मुसलमानों में जाग्रति लाने का कार्य प्रमुख रूप से सर सैयद अहमद कर रहे थे। उन्होंने मुसलमानों में प्रचलित पर्दा-प्रथा की कठोर निन्दा की और वैज्ञानिक विचारों तथा इस्लामी धर्म में समन्वय करने की चेष्टा की, जिससे इस्लामी धर्म से भी रुढ़ियाँ समाप्त हो जाएँ। उन्होंने मुसलमानों में शिक्षा का प्रसार किया, विशेष रूप से लड़कियों की शिक्षा का। इस प्रकार चतुर्दिक दिशाओं में परिवर्तन लाने का कार्य ये सुधारवादी आन्दोलन कर रहे थे। विश्व के इतिहास के अनेक उदाहरणों से स्पष्ट है कि किसी भी पराधीन देश में जब शिक्षा का पुनर्गठन हुआ है, आर्थिक व्यवस्था में उन्नति हुई है, नवीन वैज्ञानिक आविष्कारों का प्रचलन हुआ है तथा नवीन जागृति का प्रसार हुआ है, तो इनके परिणामस्वरूप वहाँ के जन-जीवन पर गहन प्रतिक्रिया हुई है और उन देशों में भीषण क्रांति हुई है, जिससे उन देशों का रूप निम्न ही एक सिरे से परिवर्तित कर दिया।

इसका साहित्य पर प्रभाव पड़ना अवश्यम्भावी था और इन बातों का गहन प्रभाव पड़ा भी। 'आधुनिक काल में उपयोगी साहित्य का भी महत्व बढ़ने लगा। पश्चिमी सभ्यता के विस्तार से लेखकगण ऐसे नवीन विचारों से अवगत होने लगे, जो केवल छन्दों में व्यक्त नहीं हो सकते थे। विज्ञान, दर्शन, मनोविज्ञान साधारण जनता की सम्पत्ति हो चले थे और प्रतिदिन लोग अधिक संख्या में इनके सीखने का प्रयत्न करने लगे थे। ये विद्याएँ हमारे यहाँ पहले भी थी, परन्तु इन्हें लोग सस्कृत के माध्यम से ही सीखते थे और वह भी केवल अपने ही लिए, जनता में प्रचार करने की प्रवृत्ति उनमें न थी। पश्चिम के संसर्ग से हमने ज्ञान और सत्य का प्रचार करना

सीखा। इस उदारता ने हमें भिन्न-भिन्न विषयों का ज्ञान पुस्तकों के रूप में प्रकट करने को बाध्य किया। आधुनिक साहित्य में महान परिवर्तन उपस्थित करने वाला दूसरा कारण पश्चिमी भावों और विचारों का प्रभाव तथा पश्चिमी सभ्यता का वैज्ञानिक दृष्टिकोण है। आधुनिक शिक्षा की दो प्रमुख विशेषताएँ हैं—यह आलोचनात्मक और वैज्ञानिक है। यह सदेह का पोषण करती है और गुरुडम की विरोधी है। प्रकृति की भौतिक सत्ताओं पर विश्वास करती है और अतिभौतिक अथवा अर्भौतिक सत्ताओं की अविश्वासी है, व्यक्तिगत स्वाधीनता की घोषणा करती है और रूढ़ियों, परम्पराओं तथा अध विश्वासों की शत्रु है। यह बुद्धिवाद, अध-भक्ति का ठीक उलटा है और इससे हमारे दृष्टिकोण में एक अभूतपूर्व परिवर्तन आ गया है। भारत का सामाजिक, धार्मिक और साहित्यिक इतिहास यह स्पष्ट कर देता है कि हमारे यहाँ बाह्य आचारों और उपकरणों ने वास्तविक धर्म और साहित्य को ढक सा लिया। हम छुप्राछून, खानपान और विवाह सम्बन्ध में बड़ी पवित्रता रखते हैं, परन्तु सत्य और अहिंसा की उतनी परवाह नहीं करते। बुद्धिवाद पहले प्राचीन अध-विश्वासों का विनाश करता है और फिर प्रस्तुत उपकरणों से प्रयोगात्मक रीति पर चलकर नवीन सिद्धान्तों का प्रतिपादन करता है। आधुनिक साहित्य में भी ठीक ऐसा ही हुआ। पहले-पहल साहित्यिक भाषा की परम्परा का विरोध हुआ और फिर प्राचीन साहित्यिक विद्वानों विकृत और अप्रचलित शब्दों तथा व्याकरण की प्राचीन रूढ़ियों पर कुठाराघात किया गया। प्राचीन नियमों, रूढ़ियों और विद्वानों की तीव्र आलोचना हुई और नए नियमों तथा सिद्धान्तों का प्रतिपादन हुआ। इसी प्रकार कला का उदय और महत्व भी आधुनिक जीवन की परिस्थितियों के कारण हुआ। नागरिक जीवन के बाह्याडम्बर भी बढ़ने लगा। मनुष्य का बाह्य रूप उसके आंतरिक रूप के समान या उससे भी अधिक महत्वपूर्ण हो गया। वेश की पूजा होने लगी। साहित्य पर भी उस का प्रभाव पड़ा—बाह्य उपकरणों की महत्ता बढ़ गई, लय और नाद, संगति और रूप, भावों से अधिक महत्वपूर्ण समझे जाने लगे। यश और धन के उपार्जन के लिए भी साहित्य का बाह्य सौष्ठव आकर्षक बनाना अधिक महत्वपूर्ण हो गया। इसका स्वाभाविक परिणाम सचेतन कला का विकास था। परन्तु कला के उदय का सबसे प्रबल कारण यह था कि अब साहित्य का सृजन सहजोद्रेक मात्र न रह गया। कवि या लेखक किसी पुस्तक से, प्रकृति के सुन्दर दृश्यों से अथवा अपने चिंतन से सुन्दर भाव या विचार लेकर उसकी वज्जना के लिए, उसे साहित्यिक रूप देने के लिए, किसी एकांत स्थान में बैठकर अथवा अपने कमरे में ही आधी रात तक जागकर शब्दों की नाप-तोल किया करता। भावों और विचारों को श्रेष्ठतम रूप में व्यक्त करने के लिए अनेक बार काटता और लिखता, प्रत्येक शब्द के नाद और लय पर विचार करता,

उसके अर्थ में ध्वनि लाने का प्रयत्न करता । वह सचेतन कलाकार बन गया ।' इस प्रकार साहित्य एक नए विकास पथ पर अग्रसर हुआ और भविष्य की विराट भावनाएँ निमित्त हुई ।

अब इस निष्कर्ष को संक्षेप में एक साथ यो प्रस्तुत कर सकते हैं । भारत में समाज और धर्म के मध्य कोई विभाजक रेखा नहीं खींची जा सकती । हमारे यहाँ समाज का आधार धर्म पर ही है । समाज कई भागों में विभक्त था । सबसे बड़ा भाग वैष्णवों का था । दूसरा भाग शैवों का था । यह भाग परम्परा पर आधारित था । जिनके पूर्वज शैव या वैष्णव होते थे । वे भी अपने को शैव और वैष्णव कहते थे । परम्पराओं का मोह लोगों को ऐसा था कि धार्मिक पाखंडों में विश्वास न रखते हुए भी उनका पालन करते चले आ रहे थे । धीरे-धीरे धार्मिक कृत्यों के आडम्बर में लोगों की आस्था टूटती जा रही थी । इसके पीछे कई तत्त्व क्रियाशील थे । प्रथमतः पश्चिम की वह चुनौती, जो औद्योगिक क्रांति की भावना लेकर आई थी । इसमें भौतिकता का अंश बहुत अधिक था । भारतवासियों का अपना एक जीवन था और इस भौतिकता के पीछे वे जो आध्यात्मिकता का भाव सन्निहित रखते थे । वह अन्य देशों में न थी । अतः पश्चिम की इस चुनौती को स्वीकार करने में उन्हें लगा जैसे उनकी आत्मा का हनन होकर उन्हें आत्म-प्रवचना का शिकार बनना पड़ेगा । अतः पश्चिम के प्रति एक जबर्बस्त प्रतिक्रिया उत्पन्न हो गई थी । जिसे पूर्व और पश्चिम का संघर्ष भी कहा गया, जो आध्यात्मिक क्षेत्र का संघर्ष था । प्रश्न उठता है कि इस जीर्ण-शीर्ण सामाजिक व्यवस्था में आध्यात्मिकता आई कहा से ? भारत का जो शिक्षित वर्ग था । उसने एक ओर तो पश्चिम के बढ़ते हुए प्रभाव को देखा । वही भारत में सर्वत्र अन्धकार की गहन छाया व्याप्त देखी । अतः उन्होंने सोचा कि इस अन्धकार को मिटाने के लिए एक ऐसा भारतीय शस्त्र निकालना चाहिए जो भारतीय शिक्षित वर्ग को तो मान्य हो ही, पश्चिमी जगत को भी मान्य हो, अर्थात् कर्म का कोई ऐसा रूप प्रतिष्ठित किया जाना चाहिये, जो पौराणिकता एवं आडम्बर से विहीन हो । वह धर्म का स्वरूप खोजा गया । उपनिषदों का धर्म, जो आज भी प्रचलित है । यह वही धर्म था जिसे शंकराचार्य ने बौद्धों को परास्त करने के लिए प्रयुक्त किया था ।

इस काल में भारतीय जीवन बहुत ही दयनीय था । लोगों में विचित्र सी निराशा व्याप्त थी । आर्य-समाज आन्दोलन इस काल में सामाजिक परिस्थिति में सुधार लाकर प्रगतिशीलता लाने में सलग्न था । यह तो निश्चित था कि भारतवासी जहाँ थे वहाँ न रहना चाहकर आगे बढ़ने के लिए उत्सुक थे । उनकी इस आतुरता को तीव्र बनाने में पाश्चात्य शिक्षा ने यथेष्ट मात्रा में सहायता दी । पाश्चात्य शिक्षा ने ही नारी की पारिवारिक स्थिति तथा सामाजिक परम्पराओं की स्थिति में अनेक परिवर्तन उपस्थित कर दिये थे । अभी तक नारी को एक निर्जीव गठरी मात्र ही



समझा जाता था। उसे उच्चतम शिक्षा प्राप्त करने की स्वतन्त्रता न थी और परिवार में यद्यपि वह गृहलक्ष्मी कहकर पुकारी जाती थी, किन्तु उसकी वास्तविक स्थिति दासी से कुछ अधिक अच्छी न थी। पुरुष वर्ग उसे भ्रम में रखना चाहता था, जिससे उसकी प्रगतिशीलता की ध्वनि कुठित होती रहे और स्वयं उसके अधिकारों का स्वरूप स्थापित रहे। पर इस युग में धीरे धीरे नारी की स्थिति में परिवर्तन उपस्थित हो रहा था। नारियाँ अब बन्धन में नहीं रहना चाहती थीं। पुरुषों की भाँति ये भी राजनीतिक और आर्थिक संघर्ष में बराबर भाग लेना चाहती थीं। वे भी समाज को उन्नति की चरम सीमा तक ले जाना चाहती थीं। वे भी उच्च से उच्च शिक्षा प्राप्त करना चाहती थीं। राजनीति के क्षेत्र में गांधी जी के उदय ने नारी को सहज ही उसका अधिकार प्रदान कर दिया। उसे तब कोई विशेष संघर्ष नहीं करना पड़ा। गांधीजी ने जो असहयोग आन्दोलन प्रारम्भ किया। उसमें इन्हीं 'पिछड़ी' हुई नारियों ने ही पुलिस के दमनचक्र का सामना किया। गांधीजी का आन्दोलन केवल राजनीतिक ही नहीं था। वरन् वह भारतवर्ष के सम्पूर्ण जीवन को अपने में समेटे हुए था। इसी प्रकार पारिवारिक परिस्थितियों में भी परिवर्तन उपस्थित हुआ। अभी तक भारत में सम्मिलित कुटुम्ब प्रथा प्रचलित थी, पर ज्यो-ज्यो भारत की आर्थिक स्थिति शोचनीय होने लगी सम्मिलित कुटुम्ब प्रथा भी त्यो-त्यो विच्छिन्न होने लगी। दूसरी ओर अंग्रेजी शिक्षा प्राप्त करने के कारण भारतवासियों में एक व्यक्तिवादी दृष्टिकोण उपस्थित होने लगा था। जाति-प्रथा भी क्षीण होने लगी थी। बाल-विवाह की प्रथा भी धीरे-धीरे समाप्त होती जा रही थी। सुधारवादी आन्दोलनों एवं पाश्चात्य शिक्षा के बढ़ते प्रभाव के कारण भारत का सामाजिक ढाँचा हिलने लगा था।

इस प्रकार इस युग की विस्तृत पृष्ठभूमि में इस युग की कुछ प्रमुख समस्याओं को इस प्रकार रख सकते हैं—

१. इस युग की सबसे प्रमुख समस्या स्वाधीनता प्राप्ति की थी। पाश्चात्य शिक्षा और पश्चिमी शिक्षा और पश्चिमी सम्पर्क ने धीरे धीरे लोगों की चेतना जागृत करना प्रारम्भ कर दिया था और लोग देश में ब्रिटिश साम्राज्य को बहिष्कृत कर अपना शासन स्थापित करने के लिए व्यग्र थे।

२. दूसरी समस्या आर्थिक उन्नति की थी। पूँजीवाद अपनी जड़ें गहरी करता जा रहा था। अंग्रेजों की नीति भारत की आर्थिक व्यवस्था को पूर्ण रूप से जर्जरित कर देने की थी। शोषक वर्ग के दुराचार बढ़ते जा रहे थे और शोषित वर्ग निरन्तर पिसता ही जा रहा था।

३. तीसरी समस्या नारियों की प्रगतिशीलता के लिए उपयुक्त पृष्ठभूमि तैयार करना था। लोग बाल-विवाह में अभी तक विश्वास करते थे साथ ही उनकी यह भी धारणा बन गई थी कि नारियाँ घर की चार दीवारों के बीच बन्द रहने वाली

पशु मात्र हैं। लोग अपनी लड़कियों को उच्च शिक्षा के लिए नहीं भेजते थे। उनकी उत्सुकता भी इस दिशा में न थी।

४. आर्थिक व्यवस्था क्षीण होने के कारण सम्मिलित कुटुम्ब प्रथा विच्छिन्न होती जा रही थी। परिवार टूटते जा रहे थे। लोगों में वैमनस्य बढ़ता जा रहा था। एक प्रकार से पूरा सामाजिक ढाँचा ही हिलता जा रहा था। समस्या थी एक ऐसे नए समाज की रचना की जिसमें इन कुरीतियों का निराकरण सम्भव हो सके।

५. अभी तक धर्म पाखंडों एवं पौराणिक आडम्बरो में ऐसा घिरा था कि शिक्षित वर्ग किसी भी रूप में उसे अमान्य करने को तैयार न था। इस प्रकार एक प्रमुख समस्या धर्म के ऐसे रूप को उपस्थित करने की थी जिसमें आडम्बर आदि न हो और जो शिक्षित वर्ग के साथ ही सबको मान्य हो।

जब कहानियों में इन समस्याओं के चित्रण की ओर हमारी दृष्टि जाती है, तो हमें उतनी निराशा नहीं होती। जितनी पिछले युग में हुई थी। इस युग में प्रेमचंद ने साहित्य के क्षेत्र में पदार्पण किया था और उन्होंने कहानियों को एक नई दिशा प्रदान की। तिलस्मी, जामुसी, मात्र-मनोरजन एवं कल्पना-लोक से निकालकर उसे यथार्थ की कठोर भूमि पर ला खड़ा कर प्रेमचंद ने हिन्दी कहानियों को प्रगति की ओर मोड़ा। स्वयं प्रेमचंद ने अपनी नयी कहानियों में इस युग की सभी समस्याओं एवं व्यक्ति की मनोवृत्तियों का चित्रण कर अपना उपयोगितावादी दृष्टिकोण प्रस्तुत किया है। शोषक और शोषित वर्ग के परस्पर सघर्ष, पूँजीवाद के दमनचक्र, बुर्जुआ मनोवृत्ति का प्रसार। नए धर्म का स्वरूप और प्रगतिशील समाज की रचना के सुझावों से उनकी कहानियाँ ओत-प्रोत हैं। नारी जीवन की अनेक समस्याओं के साथ सामाजिक कुरीतियों और धार्मिक पाखंडों की ओर प्रसाद ने अपनी कहानियों में लोगों का ध्यान आकृष्ट कर उन्हें उचित निर्देशन प्रदान करने का प्रयास किया। इस युग में लगता था कि सामाजिक विकृतियों एवं नए यथार्थ, सामाजिक सघर्ष एवं विकास के चित्रण की ओर कहानीकारों का विशेष ध्यान रहा। भगवती प्रसाद वाजपेयी, सुदर्शन, विश्वम्भर नाथ शर्मा 'कौशिक' वृन्दावनलाल वर्मा, पांडेय बेचन शर्मा उग्र, चतुरसेन शास्त्री, रायकृष्णदास, राजा राधिकारमण प्रसादमिह, विनोदशंकर व्यास, ज्वाला दत्त शर्मा, विश्वम्भर नाथ जिज्जा, निराला, वाचस्पति पाठक, सियाराम शरण गुप्त आदि सभी कहानीकारों की कहानियों में इस युग का व्यक्ति, समाज, युग और जीवन ब्यार्थ ढंग से अभिव्यक्ति पा सका है।

युगीन कहानियों का कलात्मक आधार

इस युग में कहानियों को कलात्मक प्रौढ़ता प्राप्त हुई और कलात्मक शिल्प की दृष्टि से एक नए युग का सूत्रांत होता है। इस युग में हमें Finished कहानियाँ अधिक संख्या में प्राप्त होती हैं और उनमें सूत्र-बद्धता एवं अपूर्व संवेदनशीलता प्राप्त

होनी है कहानीकारों का ध्यान मानव की चित्तवृत्तियों के चित्रण की ओर भी गया और सामाजिक यथार्थ के उद्घाटन की ओर भी, लेकिन इसके लिए उन्होंने कोई न कोई ठोस कथानक चुना है और उसके बारीक से बारीक रेशे भी बड़ी कुशलता एवं सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि से व्यापक परिवेश को समेटते हुए संकुचित किया है। इससे कहानियों में स्थूलता ही प्राप्त होती है, साथ ही एक सुनिश्चित उद्देश्य। उद्देश्यता इस युग की कहानियों की एक प्रमुख विशेषता स्वीकार की जा सकती है। शायद ही कोई ऐसा कहानीकार होगा, जिसने उद्देश्यहीन कहानियाँ लिखी हों। इसका कारण कदाचित् यही था कि इस युग के कहानीकार अपने दायित्व के प्रति अधिक सचेत हो गए थे और जीवन को यथार्थ अभिव्यक्ति देना ही वे अपना सर्वप्रमुख लक्ष्य समझते थे। इस युग की कहानियों के कथानक प्रायः सभी शैलियों में प्रस्तुत किए गए हैं और वे जीवन के बहुविध पक्षों को स्पर्श करते हैं—

१—सीधे-साधे किसान धन हाथ आते ही धर्म और कीर्ति की ओर झुकते हैं धनिक समाज की भाँति वे पहले अपने भोग विलास की ओर नहीं दौड़ते। सुजान की खेती में कई माल से ऋचन बरस रहा था। मेहनत तो गाँव के सभी किसान करते थे, पर सुजान के चद्रमा बली थे। ऊँर में भी दाना छीट जाता तो कुछ न कुछ पैदा हो ही जाता था। तीन वर्ष लगातार ऊँर लगती गई। उधर गुड का भाव तेज था। कोई दो-ढाई हजार हाथ में आ गए। बस चित्त की वृत्ति धर्म की ओर झुक पड़ी। साधु-संतों का आदर-सत्कार होने लगा। द्वार पर धूनी जलने लगी। कानूनगो इलाके में जाते। तो सुजान महतो के चौपाल में ठहरते, हल्के के हेडकॉन्टेबिल, थानेदार, शिक्षा-विभाग के अफसर एक न एक उस चौपाल में पड़ा ही रहता। महतो मारे खुशी के फूले न समाते। धन्य भाग। उनके द्वार पर जब इतने बड़े २ हाकिम आकर ठहरते हैं। जिन हाकिमों के सामने उनका मुँह न खुलता था। उन्हीं की अब महतो २ कहते जबान सूखती थी। कभी २ भजन भाव हो जाता। एक महात्मा ने डोल अच्छा देखा तो गाँव में आसन जमा दिया। गाजे और चरस की बहार उड़ने लगी। एक ढोलक आई। मजीरे मगवाये गये, सत्संग होने लगा। यह सब सुजान के दम का जलूस था। घर में सेरो दूध होता, मगर सुजान के कठ तले एक बूद जाने की भी कसम थी। कभी हाकिम लोग चखते, कभी महात्मा लोग। किसान को दूध घी से क्या मतलब उसे तो रोटी और साग चाहिए। सुजान की नम्रता का अब पाराबार न था। सबके सामने सिर झुकाए रहता। कहीं लोग यह न कहने लगे कि घन पाकर इसे घमण्ड हो गया है। गाँव में कुल तीन ही कुएँ थे, बहुत से खेतों में पानी न पहुँचता था, खेती मारी जाती थी, सुजान ने एक पक्का कुआँ और बनवा दिया। कुएँ का विवाह हुआ। यज्ञ हुआ, ब्रह्मभोज हुआ। जिस दिन कुएँ पर पहली बार पुर चला, सुजान को मानो चारों पदार्थ मिल गए। जो काम गाँव में किसी ने न किया था।

बाप-दादा के पुण्य-प्रताप से सुजान ने कर दिखाया ।<sup>१</sup>

२—वह ५० वर्ष से ऊपर था । तब भी युवको से अधिक बलिष्ठ और दृढ़ था । चमड़े पर झुर्रियाँ नहीं पड़ती थी । वर्षा की झड़ी में, पूस की रात की छाया में कड़कती हुई जेठ की धूप में, नंगे शरीर घूमने में वह सुख मानता था । उसकी चढ़ी मूँछें बिच्छू के डक की तरह, देखने वालों की आँखों में चुभती थी । उसका साँवला रंग, साँप की तरह चिकना और चमकीला था । उसकी नागपुरी धोती का लाल रेशमी किनारा, दूर से भी ध्यान आकर्षित करता । कमर में बनारसी सेल्हे का फेटा, जिसमें सीप की मूठ का बिछुआ खसा रहता था । उसके घुँघराले बालों पर सुनहले पल्ले के साँके का छोर उमकी चौड़ी पीठ पर फैला रहता । ऊँचे कंधे पर टिका हुआ चौड़ी घार का गडासा । यह थी उसकी धात्र । पंजों के बल जब वह चलता, तो उनकी नसे चटाचट बोलती थी । वह गुण्डा था ।<sup>२</sup>

३—रामेश्वरी एक सप्ताह तक बुखार में पड़ी रही । कभी २ जोर से चिल्ला उठती और कहती—‘देखो २ वह गिरा जा रहा है । उसे बचाओ—दोड़ो—मेरे मनोहर को बचा लो ।’ कभी वे कहती—‘बेटा मनोहर मैंने तुम्हें नहीं बचाया । हाँ-हाँ, मैं चाहती, तो बचा सकती थी—मैंने देर कर दी ।’ इसी प्रकार के प्रलाप वे किया करती ।

मनोहर की टाँग खड़ गई थी । टाँग बिठा दी गई । वह क्रमशः फिर अपनी अक्षय्य हालत पर आने लगी ।

एक सप्ताह बाद रामेश्वरी का ज्वर कम हुआ । अच्छी तरह होश आने पर उन्होंने पूछा—‘मनोहर कैसा है ?’

रामजी दास ने उत्तर दिया—‘अच्छा है ।’

रामेश्वरी—‘उसे मेरे पास ले आओ ।’

मनोहर रामेश्वरी के पास लाया गया । रामेश्वरी ने बड़े प्यार से हृदय से लगाया । आँखों से आँसुओं की झड़ी लग गई, हिचकियों से गला रुँध गया ।

रामेश्वरी कुछ दिनों बाद पूर्ण स्वस्थ हो गई । अब वे मनोहर की बहन चुन्नी से भी द्वेष और घृणा नहीं करती और मनोहर तो अब उसका प्राणाधार हो गया है । उसके बिना उन्हें एक क्षण भी कल नहीं पड़ती ।<sup>३</sup>

इस प्रकार अनेक उदाहरण दिए जा सकते हैं, जिनसे यह स्पष्ट होता है कि जीवन के कितने व्यापक पक्षों का चित्रण करने का प्रयत्न इस युग के कहानीकारों ने

१. प्रेमचन्द, सुजान-भगत, (मानसरोवर), १९४०, वाराणसी

२. जयशंकर प्रसाद : गुण्डा, प्रयाग

३. बिस्वम्भरनाथ शर्मा “कौशिक” : ताई, कानपुर

किया था। उन्होंने जहां न पहुँचे रवि-वहा पहुँचे कवि—वाली कहावत को सत्य सिद्ध कर दिया था और जीवन के उन उपेक्षित पक्षों को भी अपनी कहानियों में उजागर करने की चेष्टा की, जिनके सम्बन्ध में अभी तक लिखने की आवश्यकता ही नहीं समझी जाती थी, या जिनके सम्बन्ध में कुछ भी लिखना अकल्पित और अप्रत्यक्षित समझा जाता था। इस विराटता का बोध यो ही अनायास नहीं आ गया था—यह इस युग के लेखकों की प्रतिबद्धता का रूप धारण कर चुका था कि सत्य बोर, युग बोध और भावबोध का यथार्थ चित्रण कर आदर्शवाद को मुखरित करना और एक व्यापक मानवतावादी दृष्टिकोण श्री कहानियों के माध्यम से प्रतिष्ठापना करना, जिनसे साहित्य में सत्य शिव सुन्दरम् की भावना प्रतिपादित हो सके। इस युग के प्रायः सभी कहानीकार ने जीवन के यथार्थ से ही अपने पात्रों को चुना और उन्हें इतनी यथार्थता से प्रस्तुत किया कि वे जीवन के स्थानापन्न ही बन गए। इस दृष्टि से प्रेमचन्द को अपार सफलता प्राप्त हुई थी। इस युग के कहानीकारों ने व्यक्ति को महत्व दिया अवश्य, पर उसे समाज से अलग कर नहीं देखा—उसे आत्म परक दृष्टिकोण से चित्रित करने की चेष्टा नहीं की। यहाँ तक कि प्रसाद भी, जिनका दृष्टिकोण व्यक्तिवाद के निकट था, व्यक्ति को इतना व्यक्तिवादी नहीं बनाया कि वह सामाजिक धारा से विच्छिन्न होकर निर्जीव हो जाए। इन कहानीकारों ने व्यक्ति और समाज का अन्योयाश्रित सम्बन्ध ही समझा और तदनुसार उसे वैसा ही चित्रित किया। चरित्र-चित्रण के लिए नाटकीय और विश्लेषणात्मक दोनों प्रणालियों का उपयोग किया गया और मनुष्य के अन्तर्द्वन्द्व और आन्तरिक प्रवृत्तियों को सूक्ष्मता से स्पष्ट करने के लिए मनोविज्ञान का भी उपयोग किया गया। इस युग के कहानीकारों का मनोविज्ञान से परिचय नहीं था और उसका उपयोग सर्वप्रथम जैनेन्द्रकुमार ने किया, यह समझना भूल होगी। इस युग के कहानीकारों ने भी मनोविज्ञान का उपयोग किया, पर उसका चित्रण करने के लिए सीमा का अतिक्रमण कर उन्होंने जीवन को ठोरकर नहीं मार दिया। जहाँ तक कथोपकथनों का प्रश्न है, इस युग की कहानियों में कथोपकथनों को वास्तविक स्थान प्राप्त हुआ। पिछले युग में जहाँ या तो कथोपकथन होते ही नहीं थे, और यदि होते भी थे, तो नाममात्र को, वहीं इस युग में कथोपकथन सन्निप्ता, भावाभिव्यक्ति की समर्थता से पूर्ण और नाटकीयता लिए हुए आए :

१. ...धीवर बाला आकर खड़ी हो गई, बोली—‘मुझे किसने पुकारा !’

“मैंने।”

“क्या कहकर पुकारा ?”

“सुन्दरी।”

“क्यों मुझमें क्या सौन्दर्य है ? और है भी कुछ तो क्या तुमसे विशेष ?”

“हाँ मैं आज तक किसी को सुन्दर कहकर नहीं पुकार सका था, क्योंकि वह सौन्दर्य विवेचना मुझमें अब तक नहीं थी।”

“आज अकस्मात् यह सौन्दर्य विवेक तुम्हारे हृदय में कहाँ से आया ?”

“तुम्हें देखकर मेरी सोई हुई सौन्दर्य तृष्णा जाग गई।”

“परन्तु भापा मे जिसे सौन्दर्य कहते हैं, वह तो तुममें पूर्ण है।”

“मैं यह नहीं मानता, क्योंकि फिर सब मुझी को चाहते, सब मेरे पीछे बावले बने घूमते। यह तो नहीं हुआ। मैं राजकुमार हूँ, मेरे वैभव का प्रभाव चाहे सौन्दर्य का मृजन कर देता है, पर मैं उसका स्वागत नहीं करता, उस प्रेम निमन्त्रण में वास्तविकता कुछ नहीं।”

“हाँ तो तुम राजकुमार हो। इसीसे तुम्हारा सौन्दर्य सपेक्ष है।

“तुम कौन हो ?”

“धीवर बालिका।”

“मछली फसाती हूँ।” कहकर उसने जाल को लहरा दिया।

२. “बन्दी।”

“क्या है ? सोने दो।”

“मुक्त होना चाहते हो ?”

“अभी नहीं, निद्रा खुलने पर, चुप रहो।”

“फिर अवसर न मिलेगा।”

“बड़ी शीत है, कहीं से एक कम्बल डालकर कोई शीत मुक्त करता।”  
आंधी की सम्भावना है। यही अवसर है। आज बन्धन शिथिल है।”

“तो क्या तुम भी बन्दी हो।”

“हा धीरे बोलो, इस नाव पर केवल दस नाविक और प्रहरी हैं।”  
शस्त्र मिलेगा ?”

“मिल जायेगा। पोत से सम्बन्ध रज्जु काट सकोगे ?”

“हाँ”

समुद्र में हिलोरें उठने लगी। दोनों बन्दी आपस में टकराने लगे। पहले बन्दी ने अपने को स्वतन्त्र कर लिया। दूसरे का बन्धन खोलने का प्रयत्न करने लगा।<sup>१</sup>

इसके विपरीत स्थूल ढंग से वर्णनात्मक का आभास देने वाले कथोपकथन भी मिलते हैं। जो इतिवृत्तात्मक गुणों से ओतप्रोत हैं और लम्बे-लम्बे हैं। ऐसा लमता है कि पात्रों के बोलने के बहाने स्वयं लेखक बीच में टपककर अपनी बात कहने

१. जयशंकर प्रसाद : समुद्र सतरण, प्रयाग

२. जयशंकर प्रसाद : आकाशदीप, प्रयाग

लगता है। पिछले युग में जहाँ यह भद्दे ढंग से कहानी के बीच में बिना अपने को छिपाए स्वयं लेखक द्वारा होता था वही इस युग में लेखक अपने को पात्रों के व्यक्तित्व के पदों के पीछे छिपाकर बड़ी कुशलता से उनके कथोपकथनों के माध्यम से करता था जहाँ तक भाषा का प्रश्न है, जयशंकर प्रसाद ने संस्कृत गर्भित भाषा का प्रयोग किया और क्लिष्ट प्रयोगों के कारण प्रायः उनकी कहानियाँ दुर्बुद्ध हो गई हैं, पर उनके अतिरिक्त अधिकांश कथाकारों ने यथार्थ भाषा का प्रयोग कर उसे सहज एवं स्वाभाविक ढंग से प्रस्तुत करने की चेष्टा की। इन कहानीकारों की भाषा में यथार्थ गुण अधिक आ गए हैं और इसी कारण तत्कालीन परिस्थितियों में पाठकों के एक विस्तृत वर्ग में कहानियाँ अत्यन्त लोकप्रिय हुई थी। कला की दृष्टि से इस काल की कहानियों का वर्गीकरण इस प्रकार किया जा सकता है :

१. चरित्र प्रधान कहानी—जैसे प्रेमचन्द की 'बूढ़ी काकी', 'आत्माराम', 'सुजान भगत' तथा बड़े घर की बेटा, चन्द्रधर शर्मा गुलेरी की 'उसने कहा था', जयशंकर प्रसाद की 'भिखारिन' आदि कहानियाँ प्रमुख रूप से उल्लेखनीय हैं। इस शैली में सबसे अधिक कहानियाँ प्रेमचन्द ने लिखी और समाज के विभिन्न वर्गों के अविस्मरणीय यथार्थ चरित्र प्रस्तुत किए।

२. वातावरण प्रधान कहानी—जैसे प्रेमचन्द की 'शतरंज के खिलाड़ी', जयशंकर प्रसाद की 'समुद्र सतरंग', राजा राधिकारमण प्रसाद सिंह की 'कानों में कगना', विश्वम्भरनाथ जिज्जा की 'परदेशी', गोविन्दवल्लभ पन्त की 'जूठा आम' आदि कहानियाँ इस सन्दर्भ में दृष्टव्य हैं। इस काल में वातावरण प्रधान कहानियों की बहुलता मिलती है।

३. कथानक प्रधान कहानी—जैसे प्रेमचन्द, प्रसाद या गोविन्दवल्लभ पन्त की अधिकांश कहानियाँ।

४. कार्य प्रधान कहानी—जैसे गोपालराम गहमरी, कार्तिक प्रसाद खत्री की जासूसी कहानियाँ।

५. हास्यपूर्ण कहानी—जैसे जी० पी० श्रीवास्तव की 'लम्बी दाढ़ी' या मोटेराम शास्त्री को नायक बनाकर लिखी गई कुछ प्रेमचन्द की कहानियाँ।

६. ऐतिहासिक कहानी—जैसे वृन्दावन लाल वर्मा की 'शरणागत' प्रसाद की 'ममता', प्रेमचन्द की सारधा तथा चतुरसेन शास्त्री की 'भिक्षुराज' आदि कहानियाँ।

७. प्रतीकवादी कहानी—जैसे रायकृष्णदास की 'कला और कृत्रिमता कला' कहानी।

### युगीन कहानियों में चित्रित प्रवृत्तियाँ

यदि कलात्मक दृष्टि से इस काल की कहानियों में प्रौढ़ता आई, तो प्रवृत्तियों की दृष्टि से इस काल की कहानियों में विविधता आई। इस काल की कहानियों में भी सुधारवादी प्रवृत्तियों का प्राधान्य प्राप्त होता है, किन्तु वह पिछले युग की भाँति आरोपित ढग से नहीं, वरन् कलात्मक ढग से प्रस्तुत की गई हैं। लेखकों का ध्यान आदर्शवाद पर ही रहा है, पर वे यथार्थवाद को विस्मृत नहीं कर सके। कहना यह चाहिए कि आदर्शवादी बिन्दु पर पहुँचने के लिए उन्होंने अपनी यात्राएँ यथार्थवाद के पथ पर की और इस पथ एवं बिन्दु के मिलन को ही आदर्शोन्मुख यथार्थवाद कह सकते हैं। इस सम्बन्ध में सबसे पहले यथार्थवाद पर विचार कर लेना होगा। यथार्थवाद का वास्तविक सम्बन्ध फ्रेंच यथार्थवादी स्कूल से है। इसका सर्वप्रथम प्रयोग १८३४ ई० में आदर्शवादी विचारधारा में विश्वास रखने वालों के विरुद्ध सौन्दर्यवादी विवरण के रूप में हुआ था। बाद में इसका प्रयोग साहित्य में भी होने लगा। दुर्भाग्य से यथार्थवाद का विशेष महत्व फ्लाबेयर, जोला और उनके सहयोगियों द्वारा साहित्य में अपनाये जाने वाली 'अनैतिक मान्यताओं' और 'निम्नकोटि' के विषयों के विरुद्ध उठे कटु विवाद में बहुत कुछ अंशों में न्यून हो गया। इसके परिणामस्वरूप यथार्थवाद का प्रयोग आदर्शवाद के भिन्न रूप के ही अर्थ में ग्रहण किया जाने लगा। यह वास्तव में फ्रेंच यथार्थवादियों के द्वारा ग्रहण किये गये दृष्टिकोण से प्रतिध्वनित था। यथार्थवाद के स्वरूप के सम्बन्ध में साहित्य में अनेक भ्रान्तियाँ प्रसारित हैं और कुछ तथाकथित अध्यवसायी एवं प्रतिक्रियावादी आलोचकों ने तो यह घोषित भी कर दिया कि यथार्थवाद ने ही हिन्दी कथा साहित्य में सारी 'विषमताएँ' उत्पन्न की हैं और उसे 'विकृत' बनाया है। ऐसी भ्रमपूर्ण धारणा वस्तुतः यथार्थवाद को न समझ सकने के कारण ही उत्पन्न होती हैं। यथार्थवाद वास्तव में वस्तुओं के यथातथ्य चित्रण पर नहीं, अपितु सत्यानुभूति से प्रेरित चित्रण पर बल देता है। यदि कोई कहानी केवल इसलिए यथार्थवादी है कि उसमें जीवन की किसी समस्या, सवेदना या अनुभूति का चित्रण तटस्थ दृष्टि से किया गया है, तो यह केवल अन्वेषित रोमास ही होगा। यथार्थवाद वास्तव में बहुविधिय मानव अनुभवों के पूर्ण एवं सत्य चित्रण पर बल देता है, न कि किसी विशेष साहित्यिक दृष्टिकोण पर। यथार्थवाद उस जीवन प्रकार में नहीं अवस्थित रहता, जो कहानियों में प्रस्तुत किया जाता है, वरन् उस जीवन प्रकार के प्रस्तुतीकरण की शैली में और उसी रूप में विकसित भी होता है। यह वास्तव में स्वयं फ्रेंच यथार्थवादियों की स्थिति के अत्यधिक निकट है जिनका मत था कि यदि उनका साहित्य बहु-प्रचलित एवं ख्याति प्राप्त नीति-शास्त्र सम्बन्धी सामाजिक एवं साहित्य मान्यताओं के क्रोड में प्रस्तुत मानवता के अतिरजित चित्रों से भिन्न है, तो इसका कारण केवल यही है कि उनका



साहित्य जीवन के आवेशहीन और वैज्ञानिक परीक्षण से प्रभावोत्पन्न सृजन प्रक्रिया के परिणाम हैं। जैसा पहले कभी नहीं हुआ था। यथार्थवाद इस सत्य का समर्थन करता है कि साहित्य-सृजन न तो किसी प्राणहीन स्तर पर जीवित रह सकता है। जैसा कि प्रकृतिवादियों (Naturalists) ने दावा किया था और न किसी व्यक्तिवादी सिद्धान्त पर, जो अपने स्वत्व का स्वयं शून्य में विलय कर देता है।

वास्तविक महान् यथार्थवाद इस प्रकार मानव और समाज का उनके पूर्ण रूप में चित्रण करता है और उनके एक या दो विशेषताओं मात्र के चित्रण के प्रति अपनी आस्था प्रकट करता है। दर्शनशास्त्र में 'यथार्थवाद' से अभिप्राय एक यथार्थवादी दृष्टि कोण से है। जो मध्ययुगीन यथार्थवादियों के दृष्टिकोण से निकट साम्य रखता है, न कि वे भावनाएँ, जो इन्द्रियों के मनन एवं मथन से स्पष्ट होती हैं। कथा-साहित्य के सन्दर्भ में यह विचार प्रायः व्यर्थ एवं सारहीन प्रतीत होगा, क्योंकि कथा साहित्य में अन्य साहित्य विधाओं की अपेक्षा अधिक मात्रा में सत्य अन्तरनिहित रहता है पर इससे एक तथ्य निश्चय ही स्पष्ट होता है और वह कथा-साहित्य की एक प्रमुख विशेषता की ओर इंगित करता है, जो आज यथार्थवाद के परिवर्तित दार्शनिक अर्थ से मिलता-जुलता है। यह युग कुछ इस प्रकार का है। जिसमें साधारण बौद्धिकता निर्णयात्मक करने के प्रति प्रयत्नशीलता के कारण अलग कर दी गई थी। अतः आधुनिक यथार्थवाद वास्तव में इस स्थिति से आरम्भ होता है कि व्यक्ति स्वयं अपने व्यक्तिगत भाव अनुभावों से सत्य का अविष्कार नहीं कर सकता, वरन् बाह्य सृष्टि ही सत्य है और व्यक्ति के अपने भाव-अनुभाव ही उसे उसका सत्य विवरण देते रहते हैं। यद्यपि इस धारणा से साहित्यिक यथार्थवाद पर कुछ विशेष प्रकाश नहीं पड़ता और न साहित्य में समझे जाने वाले यथार्थवाद की रूपरेखा पर उनका अभिप्राय ही स्पष्ट होता है। इसके कारण स्पष्ट हैं। प्रत्येक युग में लगभग सभी ने इस रूप में या उस रूप में बाह्य सृष्टि के सम्बन्ध में यहाँ निष्कर्ष अपने व्यक्तिगत अनुभवों के माध्यम से निकाला है और साहित्य कुछ सीमा तक प्रायः इन्हीं भावनाओं एवं निष्कर्षों का स्पष्टीकरण करता रहा है। ऐसी धारणाएँ और इनसे सम्बन्धित तीव्र विवादों में प्रायः इतनी स्वभावगत समानता है कि साहित्य पर उनका प्रभाव आगे चलकर अधिक स्पष्ट नहीं हो पाया। दार्शनिक यथार्थवाद की दृष्टि सामान्यतः आलोचनात्मक है और वह परम्परा के प्रति अपना विद्रोह प्रकट करना है। इस की पद्धति उन व्यक्तिगत अन्वेषकों के प्राप्त अनुभवों के विवरणों का अध्ययन करता है जो कम से कम प्राचीन अनुमानों से मुक्त हैं और परम्परागत ढंग में अपनी अनास्था प्रकट करते हैं।

यथार्थवाद जैसा कि ऊपर उल्लेख किया जा चुका है, परम्पराओं एवं पूर्व अर्जित अनुमानों एवं विश्वासों को ज्यों का त्यों स्वीकार नहीं करता। कथा साहित्य के साहित्यिक रूप के उदय होने के पूर्व जितनी भी साहित्यिक विधाएँ थी, वे परम्परागत

सत्य की ही जांच करती तथा उनका ही विवरण प्रस्तुत करती थी। क्लासिकल और नवीन क्रांति के युग की अधिकांश रचनाओं के प्लॉट-उदाहरणस्वरूप प्राचीन इतिहासों पर ही आधारित थे और लेखकों की प्रस्तुतीकरण सम्बन्धी शैली की प्रतिभा की जाँच सामान्य रूप से उन्हीं साहित्यिक मानदण्डों के माध्यम से होती थी, जो परम्परागत ढंग से अपरिवर्तित रूप से चले आ रहे थे और उसी रूप में स्वीकृत भी कर लिए गए थे। यह पूर्ण तथा असंगत एवं हास्यास्पद था। साथ ही साहित्य की प्रगतिशीलता एवं उसकी परिवर्तनशीलता के प्रति अनास्था प्रकट कर परम्परावाद एवं प्रतिक्रियावादियों की बहुत बड़ी विजय थी। इन साहित्यिक परम्परावाद को सर्वप्रथम सबसे बड़ी चुनौती कथा-साहित्य ने दी—जिनका सर्व प्रमुख कार्य व्यक्तिगत अनुभवों का सत्य प्रतिपादित करना था। ये व्यक्तिगत अनुभव बराबर ही असाधारण और इसीलिए सर्वथा नवीनता धारण किए रहते थे। कथा-साहित्य इस प्रकार उस संस्कृति का एक तर्क पूर्ण साहित्यिक मापदण्ड है, जिसने पिछली कुछ शताब्दियों से मौलिकता पर आधारित असाधारण मूल्यान्वेषण किया है। यथार्थवाद इससे घनिष्ठतम रूप से सम्बन्धित है। पर यहाँ यह निम्नान्त स्थिति नहीं उत्पन्न होनी चाहिए कि दर्शन वास्तव में भिन्न स्थिति रखता है और साहित्य उससे अलग। इन दोनों में परस्पर जो भी साम्य हैं। उससे यह अनुमान कदापि न लगना चाहिए कि दर्शन की यथार्थवादी परम्परा से ही साहित्य की यथार्थवादी परम्परा का जन्म हुआ।

यदि कथा साहित्य की यथार्थवादी परम्परा पर दर्शन की यथार्थवादी परम्परा का कोई प्रभाव है भी, तो वह लॉक के कारण, जिसके विचार अठारहवीं शताब्दी में प्रत्येक स्थान पर विचारों के क्षेत्र में गहनतम रूप से छाए हुए थे। दार्शनिक और साहित्यिक नवीनताओं—दोनों को ही महान परिवर्तनशीलता के समान स्तर पर आँका जाना चाहिए। यहाँ हम एक सीमित दृष्टिकोण से सम्बन्धित हैं कि साहित्य की यथार्थवादी परम्परा एवं दर्शन की यथार्थवादी परम्परा की परस्पर समानता कहानियों की वर्णनात्मक स्थिति को स्पष्ट करने में कहाँ तक सहायक होती है। यह जैसा कि कहा गया है साहित्य की शैलियों का निष्कर्ष है, जहाँ कहानियों द्वारा मानव जीवन के अकन की प्रक्रिया तथा उस सत्त्व को स्पष्ट करने एवं उसके विवरण देने की प्रयत्नशीलता की प्रक्रिया में उस पथ का अनुगमन करती है, जो दार्शनिक यथार्थवाद से प्रभावित है। ये प्रक्रियाएं किसी भी रूप में केवल दर्शन तक ही सीमित नहीं हैं, वास्तव में किसी भी घटना की अन्वेषण-सम्बन्धी प्रक्रिया में जो यथार्थ-सन्दर्भ में होती है, अपनाई जाती है। कथा-साहित्य में यथार्थ की अनुकृति अंकित करने के कलात्मक ढंग को अदालतों में अनेक अंशों में समानता है। दोनों ही किसी बिए हुए मामले में प्रत्येक तथ्यों से पूर्णतया अवगत होना और सत्य से परिचित होना चाहते हैं। किसी प्रकार का रहस्य या दुराव-छिपाव उन्हें रुचिकर एवं न्याय-

पूर्ण प्रतीत नहीं होता और वे इसे श्रेयस्कर नहीं समझते। वे जानना चाहते हैं कि दी हुई घटना कब, कहाँ और कैसे भी ऐसे व्यक्ति, जो परिचित एवं सामान्य नहीं है, के सम्बन्ध में कोई साक्ष्य स्वीकृत नहीं करेंगे और वे ऐसे गवाहों की भी आशा नहीं करेंगे, जो अपने शब्दों में सारी कहानी बहे और मामले को सतोषजनक ढंग से स्पष्ट करे। वास्तव में न्यायाधीश का जीवन के प्रति चतुर्मुखी दृष्टिकोण होता है और कथा-साहित्य का भी समान्यतः यह दृष्टिकोण होता है। कथा-साहित्य की उस दर्शनात्मक प्रणाली को, जिसके माध्यम से यह चतुर्मुखी दृष्टि कोण स्पष्ट होता है, रूपगत यथार्थवाद की सज़ा से अभिहित किया जा सकता है। रूपगत इस अर्थ में, क्योंकि यथार्थवाद का सम्बन्ध किसी विशेष साहित्यिक सिद्धान्त या उद्देश्य से नहीं, बल्कि कुछ वर्णनात्मक प्रणालियों से है, जो एक साथ कथा-साहित्य में उपलब्ध होती हैं। ये दूसरी साहित्यिक विधाओं में दुर्लभ होती हैं। चूँकि कथा-साहित्य में मानवीय अनुभवों का पूर्ण एवं अविकृत विवरण रहता है, इसलिए कथाकार के ऊपर यह दायित्व होता है कि वह ऐसी घटनाओं पात्रों एवं स्थानों तथा तथ्यों का विवरण उपस्थित करे, जिससे पाठकों को इस बात का विश्वास हो जाए कि वह कथा-साहित्य के माध्यम से मानवीय अनुभवों का ही पूर्ण एवं अधिकृत विवरण प्राप्त कर रहा है (प्रेमचन्द : सुजान-भगत, जयशंकर प्रसाद . गुण्डा, वृन्दावन लाल वर्मा : शरणागत, विश्वम्भरनाथ शर्मा, कोशिक : ताई, वाचस्पति पाठक . कागज की टोपी आदि कहानियाँ इस सम्बन्ध में दृष्टव्य हैं)।

ये विवरण कथा-साहित्य के अतिरिक्त किसी भी अन्य साहित्यिक विधा में इतनी सूक्ष्मता एवं कलात्मकता से प्रयुक्त नहीं किया जा सकता। इसीलिए रूपगत यथार्थरूप ने कथा-साहित्य पर अपना गह्वर प्रभाव डाला है। वास्तव में रूपगत यथार्थवाद साक्ष्य नियमों की ही भाँति है। यहाँ इसका अभिप्राय यह कदापि न लगाना चाहिए कि कथा-साहित्य में प्रस्तुत मानवीय अनुभवों के विवरण सत्य एवं यथार्थ होते हैं तथा अन्य साहित्यिक विधाओं में प्रस्तुत ऐसे विवरण अयथार्थ होते हैं। ऐसा वस्तुतः नहीं है और न यह कोई अनिवार्य शर्त है कि कथा-साहित्य में प्रस्तुत मानवीय अनुभवों के विवरण अन्य साहित्यिक विधाओं में भिन्न प्रणालियों के माध्यम से प्रस्तुत ऐसे ही विवरणों की अपेक्षा अधिक सत्य होने ही चाहिए। वस्तुतः दोनों की अपनी प्रलग-प्रलग स्थितियाँ एवं सीमाएँ हैं और कुछ यथार्थवादियों एवं प्रकृतिकवादियों का यह भ्रम कि किसी सत्य या तथ्य का ज्यो-का-त्यों चित्रण और किसी महान् यथार्थवादी एवं चिर-स्थायी रचना प्रक्रिया की सृजनात्मकता के कारण बनती है। सर्वथा विडम्बना है। ऐसा कभी नहीं होता और उनका अतिवादी विश्वस्त एव उसके समस्त कार्यों के प्रति उत्पन्न होने वाले तथाकथित अरुचि के लिए उत्तरदायी है। यह तथाकथित अरुचि हमें एक भिन्न मार्ग की ओर गतिशील कर अन्य अनेक भ्रम

उत्पन्न कर सकती है। हमें यह कभी नहीं भूलना चाहिए कि यथार्थवादी स्कूल में कुछ कमियाँ हैं, जो प्रायः सभी रचनाओं में पाई जाती हैं और जिनका निराकरण करने में प्रायः सभी लेखक असमर्थ रहते हैं। यदि इन कमियों को हम भूल जाएँगे, तो यथार्थवाद पर ऐसा गहन अन्वेषण आच्छादित हो जायगा, जिसका नए सिरे से निराकरण करना कठिन हो जाएगा और न हमें यही भूलना चाहिए कि रूपगत यथार्थवाद मात्र एक परम्परा है; पर अन्य साहित्यिक परम्पराओं की भाँति इसके भी अपने अनेक उपयोगी लाभ और विशेषताएँ हैं। भिन्न-भिन्न साहित्यिक विधाओं द्वारा यथार्थवाद का चित्रण करने की सीमाओं में अनेक उल्लेखनीय अन्तर हैं और कथा-साहित्य का रूपगत यथार्थवाद अन्य साहित्यिक विधाओं की अपेक्षा मानवीय अनुभवों की अनुकृति शीघ्र ही अपने विशिष्ट वातावरण में कर लेता है। फलस्वरूप कथा साहित्य अन्य साहित्यिक विधाओं की अपेक्षा पाठकों पर अधिक गहरा प्रभाव डालने में समर्थ होता है और यही कारण है कि गत लगभग ८५ वर्षों में पाठकों ने अन्य साहित्यिक विधाओं की अपेक्षा कथा-साहित्य को अधिक अपनाया है, क्योंकि यह उन्हें अधिक आत्म-संतुष्टि देता है और वे जीवन और काया के मध्य निकट तादात्म्य स्थापित कर सकने में सफल हो पाते हैं। यथार्थवाद लेखक से इस बात की आशा करता है कि वह प्राप्त सत्यों का पूर्ण कलागत ईमानदारी से अपनी कृतियों में उपयोग करेगा—ऐसे सत्य, जो इतने यथार्थ एवं सर्व सम्मत हैं, जितनी कि इस सृष्टि का अस्तित्व।

इससे अस्वीकृति नहीं हो सकती क्योंकि यथार्थ वास्तव में यथार्थ ही होता है, जिसे भावनाएँ, चेतना या दोनों ही अनुभव करती हैं। इसीलिए यथार्थ निरन्तर परिवर्तनशील रहता है। यथार्थवाद त्रुटिपूर्ण विषयों एवं उद्देश्यों के मध्य कोई समझौता करता है, ऐसा समझना भ्रामक होगा। यथार्थवाद एक ऐसे मार्ग के अनुगमन पर बल देता है, जो विकसनशील सृजन-प्रक्रिया से सम्बन्धित है। इस विकसनशील सृजन-प्रक्रिया से सम्बन्धित है। इस विकसनशील सृजन-प्रक्रिया के मार्ग में जो भी शक्तियाँ अवरोध उपस्थित करती हैं। यथार्थवाद उन्हें तिरस्कृत कर उनके प्रति आत्मा का भाव प्रकट करता है। इस प्रकार यथार्थवाद ऐसे सत्यों को उद्घोषित एवं समर्थित करता है कि साहित्य सृजन न तो प्राणहीन तथ्यों की प्रतिकृति मात्र बन सकता है, जैसा कि प्रकृतवादियों का पूर्ण विश्वास था और न ही किसी ऐसे व्यक्तिवादी सिद्धान्त पर अवस्थित है, जिसके अनुगमन से किसी भी परिणाम की आशा नहीं बरन् शून्य की निरापेक्ष स्थिति ही उपलब्ध होती है। अतः वास्तविक यथार्थवाद मानव और समाज को उनके पूर्ण रूप में ही चित्रित करता है। उनके खण्डित एवं असत्य रूप उन्हें सह्य नहीं है और उन्हें वह अस्वीकारता है। वह केवल एक पक्ष या दो पक्ष का चित्रण करके ही सतोष नहीं कर लेता है। इस प्रकार

यथार्थवाद का अभिप्राय बहुमुखी रूप से प्रतिबिम्बित होता है, जो अपना सम्बन्ध स्वतन्त्र जीवन, पात्रों एवं मानवीय सम्बन्धों से जोड़ता है। यह किसी भी रूप में भावुक एवं बौद्धिक प्रतिमाओं को अस्वीकृत नहीं करता। जो अनिवार्य रूप से आधुनिक युग में साथ-साथ विकसित होते हैं। यथार्थवाद यदि कुछ अस्वीकृत करता है, तो केवल मानव व्यक्तित्व की पूर्णता का विखराव और व्यक्ति तथा परिस्थितियों के प्रति क्षणिक भावुकता के माध्यम से अतिवादी दृष्टिकोण का। इस अवरोधक शक्तियों के विरुद्ध सघर्ष में यथार्थवाद का प्रमुख उद्देश्य प्रतिध्वनित होता है। यथार्थवाद यद्यपि कल्पना का पूर्ण तिरस्कार नहीं करता, पर कल्पना से उसका सम्बन्ध वहीं तक रहता है, जहाँ तक उसकी अनिवार्यता होती है। कल्पना हमारी उस मानसिक प्रक्रिया की द्योतक है, जो अन्तरमन में अनेक चित्र बनाती है और उसका स्वरूप हमारी संवेदनाजन्य परिस्थितियों पर निमित्त करती है। कल्पना और तर्कशक्ति में परस्पर कोई साम्य नहीं, बल्कि एक अन्तर्विरोध सा रहता है। कथा-साहित्य में यथार्थवाद इस कल्पना को साथ साथ लेकर चलता है। यदि कल्पना का तिरस्कार कर हम जीवन का लोगों के आने जाने, बात करने और सोचने का जैसा हमारे पड़ोसी नित्य-प्रति करते हैं, बिल्कुल वैसा ही चित्रण करें, तो वह कभी भी प्रभावशाली नहीं बन सकता। यह एक सतही यथार्थवाद होगा, जो कल्पना की हत्या कर देता है और जो चिर-परिचित उद्देश्यों का समर्थन मात्र कर देता है। ऐसा यथार्थवाद हमारे सामने एक दर्पण प्रस्तुत करता है न कि कोई चित्र। ऐसे यथार्थवाद के आधार पर लिखे जाने वाला साहित्य केमराईपन की दृष्टि से तो सत्य हो सकता है, पर काल्पनिक रूप से नहीं। केमराईपन से परिपूर्ण यथार्थवाद इसलिए भी अव्यवहारिक है, क्योंकि वह सौन्दर्य के विरुद्ध है। यदि कथा-साहित्य में इस प्रकार के यथार्थवाद को प्रश्रय दिया जाने लगेगा, तो मेरा यह निश्चित मत है कि वह कला का सर्वाधिक महत्वपूर्ण रूप होने का गौरव खो देगा और केवल पत्रकारों तथा सवाददाताओं की रिपोर्टों तक ही सीमित रह जाएगा। कथा-साहित्य में कल्पना के माध्यम से ही वर्णन का अनावश्यक विस्तार एवं तथ्यों का अनावश्यक समावेश रोका जा सकता है।

इसके साथ ही यह भी स्मरण रखना चाहिए कि प्रकृति के सत्य के अभाव में कल्पना केवल नाटकीय बन सकती है, यथार्थ नहीं। प्रकृति के सत्य के साथ मिलकर ही कल्पना मिश्रित यथार्थवाद ने विश्व के सर्वश्रेष्ठ क्लासिकल कथा-साहित्य की रचना की है। केवल तथ्यों का संग्रह अपने आपमें पूर्ण एवं सत्य हो सकता है, पर पाठकों के लिए वह केवल भद्दा और अतिवादी प्रतीत होगा। जोला और फ्लाबेयर ने यही किया और इसीलिए उन पर तीव्र प्रहार भी किए गए। उनके साहित्य के प्रत्येक पृष्ठ पर तथ्यों की भीड़ सी लगी हुई है और यद्यपि ये भविष्य में आँकड़े

एकत्रित करने वाले विशेषज्ञों एवं शोधार्थियों के लिए महत्वपूर्ण सिद्ध हो सकते हैं, उनमें एक भी ऐसी मर्मस्पर्शी भावना का चित्रण नहीं हुआ है, जो चिन्मरणीय बनी रहेगी। गन्दी गलियो, अशोभन कमरो एवं कुप्रवृत्तियों का चित्रण इस अभाव को किसी भी रूप में पूर्ण नहीं कर सकते, क्योंकि जीवन के यथार्थवादी दृश्य चाहे जो भी महत्व रखते हो, कथा साहित्य द्वारा पर्यवेक्षित वास्तविक सत्य उसकी समर्थता का केवल एक अंश मात्र है। सत्यता का पर्यवेक्षण मात्र करने से आगे उसे कुछ और भी कर सकने में समर्थ होना चाहिए। कथा-साहित्य वास्तव में तथ्यों के हूबहू अथवा वैज्ञानिक आकलन करने से भी आगे कुछ और है। ऐसे साहित्य में इस प्रकार कोई यथार्थवाद नहीं यथातथ्यवाद ही होगा, क्योंकि यथार्थवाद स्वयं ही पात्रों एवं घटनाओं के प्रति जो कि नितान्त साधारण एवं आकर्षणहीन प्रतीत होती है, इसलिए कार्यशील रहता है, ताकि वह इस प्रकार के चित्रण से उनके सही अर्थों का मूल्यान्वेषण कर सके। अतः यथार्थवाद उम सत्य की स्थापना करता है, जिसे हम महत्वहीन समझते हैं और जिसके प्रति विचार भी नहीं करना चाहते। यथार्थवाद यह स्वीकार करता है कि प्रत्येक सत्य का अपना एक विशिष्ट महत्व होता है, जो अनुपेक्षणीय है। यथार्थवादी कथाकार वास्तव में एक जादूगर की भाँति होता है, जो एक तथ्य को अपनी मुट्ठी से बन्द करता और कुछ क्षण इधर-उधर करने के पश्चात् जादूगर की भाँति अपना करिश्मा दिखाता हुआ कहता है। लो देखो, यह तथ्य कितना परिवर्तनशील हो गया है। अब यह उस जैसा नहीं रहा, जैसा कि पहले था। वह यह करिश्मा कल्पना के ही आश्रय से करता है। यथार्थवाद का चित्रण करने वाले कथाकारों को स्मरण रखना चाहिए कि आन्तरिक सत्य, जो समय स्थान एवं परिस्थितियों की सीमाओं से मुक्त होते हैं, हमारे लिए तभी यथार्थ एवं प्रभावशाली प्रतीत हो सकते हैं, जब उन्हें कथा-साहित्य में स्थान देने के पूर्व कल्पना के आवरण में सन्तुलित ढंग से बाँधकर प्रस्तुत किया जाए। कला सम्बन्धी कोई भी श्रेष्ठ सूत्रनात्मक प्रक्रिया तभी सम्भव होती है, जब कल्पना और यथार्थ समन्वित रूप से नवीन निर्माण कार्य में सलग्न होते हैं [प्रेमचन्द पूस की रात, नशा, बड़े भाई साहब, कफन, जयशंकर प्रसाद : मधुआ, गुण्डा, या विश्वम्भरनाथ शर्मा 'कौशिक', सुदर्शन तथा वाचस्पति पाठक की कहानियाँ]। चेखव ने एक स्थान पर अत्यन्त उचित सगति में ही लिखा है कि यथार्थवाद बाह्य जगत का ही अनुगमन नहीं करता, वरन् वह मनुष्यी उद्देश्यों से भी प्रेरित होता है। अतः हम कह सकते हैं कि यथार्थ तथ्यों का ज्यों-का-त्यों चित्रण करना किसी भी दृष्टि से वांछनीय नहीं है। इसीलिए कल्पना का आश्रय साहित्य में किया जाता है, जिससे वे चीजें जो यथार्थ हैं और प्रस्तुत करने के लिए वांछनीय हैं। एक विशिष्ट दृष्टिकोण से एक विशेष परिदृश्य में उपस्थित हो सकें।

इसीलिये सामयिक परिस्थितियो पर यथार्थवाद अधिक बल देता है और कल्पना की अनिवार्य आवश्यकता के माध्यम से उसे प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुत करता है। इसे हम इस रूप में भी कह सकते हैं कि चीजे जिस रूप में हैं या जिस स्वरूप में दृष्टिगत होती हैं, चित्रित करने के लिए कहानीकार अपने चित्रण को कल्पना के परिवेश में बाँधता है। इससे यथार्थवाद का अर्थ-गाम्भीर्य भी बढ़ जाता है, जिसके फलस्वरूप यथार्थवाद उम कला को कहा जा सकता है, जिसके माध्यम से उन बातों को, जिनकी हम कल्पना कर सकते हैं, वह ऐसा चित्रित कर देता है। जिससे वे यथार्थ प्रतीत होने लगती हैं। यहाँ तक कि वह असम्भव बातों को भी इस रूप में चित्रित कर सकता है कि वे सम्भव प्रतीत होने लगें। कला का कार्य वही समाप्त हो जाता है, जहाँ वह तथ्यों को इतनी यथार्थता से अभिव्यक्त कर दे, जिससे कि दूसरा भी वही अनुभूति ग्रहण करने के लिये बाध्य हो जाये, जो लेखक का स्वयं कला के सृजन करते समय अनुभूत था (प्रेमचन्द . शान्ति, जयशंकर प्रसाद अपराधी, चन्द्रधर शर्मा गुलेरी : उनमें कहा था, पाण्डेय बेचन शर्मा उग्र : उनकी माँ, चतुरसेन शास्त्री : दुखवा मैं कासे कहूँ मोरी सजनी, चन्द्रगुप्त विद्यालंकार . एक सप्ताह, आदि कहानियाँ]। यह यथार्थ चित्रण वस्तुतः तभी सफल स्वीकारा जा सकता है। अतः यह यथार्थवाद वह साहित्यिक मिश्रण है, जो चयनशक्ति एवं सृजनात्मकता से पाठकों की यथार्थ समझने की शक्ति को विकसित करता है। हमारी मानसिक उदात्तता की प्रेरणा का प्रतीक बनकर उभरता है और हमें काल्पनिकता की कृत्रिमता से हटाकर जीवन की सत्यता की ओर दिशोन्मुख करता है। यथार्थवाद वेदना से निवृत्ति नहीं स्वीकारता। मानव जीवन की कुष्ठाएँ वर्जनाएँ एवं असंतोषप्रद स्थितियों की भयकरता से यथार्थवाद मुख नहीं मोड़ता, उनका साहस के साथ चित्रण करता है। वह मानव की अखण्डता पर तो विश्वास करता है, पर आदर्शवादियों की भाँति उसे देवता नहीं बना देता [प्रेमचन्द . सुजान-भगत, जयशंकर प्रसाद . नीरा, वृन्दावनलाल वर्मा : शरणागत, घनीराम 'प्रेम' . बहून आदि कहानियाँ]। मनुष्य कुरूपताओं एवं विशेषताओं के परस्पर समन्वय का ही रूप होता है। यथार्थवाद इसी समन्वय के दोनों पक्षों पर समान बल देता है और सत्य स्थिति के चित्रण में हेचकता नहीं। यथार्थवाद की मध्यवर्ती सौन्दर्यवादी समस्या पूर्ण मानव-व्यक्तित्व के उपयुक्त प्रस्तुतीकरण से सम्बन्धित है। किन्तु जैसा कि कला के प्रत्येक अधिकृत दर्शन में होता है, वैसे ही यथार्थवाद भी सौन्दर्यवादी दृष्टिकोण के अन्त तक क्रमागत अनुसरण शुद्ध सौन्दर्यवादी दृष्टिकोण के अन्त तक क्रमागत अनुसरण शुद्ध सौन्दर्यवादी स्तर तक मार्ग प्रशस्त करता है। जैसा कि पहले स्पष्ट किया जा चुका है, यथार्थवाद दर्शन से घनिष्ठ रूप में सम्बन्धित है। यथार्थ रूप को अस्वीकृत करता है और मानव की सौन्दर्यवादी प्रकृति को चुनौती देता है। यथार्थवाद कला को समसामयिकता प्रदान करने

तथा चिरस्थायी बनाने में महत्वपूर्ण योगदान देता है। वह कला के क्षेत्र में आदर्शवादी प्रवृत्तियों को अस्वीकृत कर सृजन प्रक्रिया के लिए नवीन और सामयिक सामग्री के प्रस्तुतीकरण एवं सम्पूर्ण मानव-व्यक्तित्व के चित्रण में सहायक होता है। यथार्थवाद समाज की प्रमुख एवं ज्वलन्त समस्याओं को ही अपने चित्रण के लिये चुनता है और समकालीन घुटन-पीडन आदि के यथार्थ चित्रण में कलाकार की लेखनीय स्थिति सुरक्षित रहती है।

यही मानवीय घुटन और पीड़ाएँ, उनके प्रेम और घृणा की दिशाएँ एवं उद्देश्य निर्धारित करती हैं और इन्हीं भावनाओं के माध्यम से वे यह भी निश्चित करती हैं कि वे अपने काव्यात्मक दृश्य-बिन्दु में इन्हें क्या और कैसे देखते हैं। इसलिये इस प्रक्रिया में उनके चेतन सृष्टिगत दृष्टिकोण और उनके दृश्य बिन्दु में देखे गए सृष्टि में परस्पर सघर्ष उत्पन्न हो जाता है। वास्तव में जो निष्कर्ष निकलता है, वह यह कि उनके चेतन सृष्टिगत दृष्टिकोण के सन्दर्भ में ही उनकी सृष्टि से सम्बन्धित विचार प्रक्रिया निर्मित होती है और उनके विचारों की वास्तविक गहनता, महत्वपूर्ण युगीन समस्याओं से उनके गहन सम्बन्ध और लोगों के घुटन उत्पीडन एवं विवादों से उसकी हार्दिक सह-नुभूति उनके चरित्रों के निर्माण एवं निर्वाह में ही उपयुक्त ढंग से मुखरित हो सकती है और इसी आधार-भूमि पर महान् यथार्थवाद तथा लोकप्रिय मानवतावाद का समन्वय स्थापित होता है। यथार्थवाद मानवतावाद का समन्वय स्थापित होता है। यथार्थवाद मानवता की सहज प्रवृत्तियों की उपेक्षा नहीं करता और मनुष्य को मनुष्य के निकट लाकर मानवता के उत्थान का प्रयत्न करता है। प्रत्येक महान् यथार्थवादी लेखक युगीन समस्याओं, मानवीय उत्पीडन एवं कुण्ठाओं तथा वर्जनाओं को अपने ढंग से सोचता, समझता एवं मनन करता है तथा अपने ढंग के आत्म-चिंतन से उनको अपनी रचनाओं के माध्यम से सारी मानवता के सम्मुख प्रस्तुत कर उनका समाधान भी अपने ही दृष्टिकोण से करता है। वह किन्हीं नियंत्रित शक्तियों से बाध्य नहीं होता और समस्याओं को ग्रहण करने, मनन-चिन्तन एवं प्रस्तुतीकरण के ढंग तथा समाधान के सम्बन्ध में वह पूर्ण स्वतन्त्र रहता है। इस पर उनके कलात्मक व्यक्तित्व का अत्यधिक प्रभाव पड़ता है, किन्तु लेखकों में इस भिन्नता के बावजूद उनमें समाधान है—ये सभी लेखक अपने समय की सृष्टि की महान् समस्याओं की गहराई में बैठकर यथार्थ के वास्तविक सत्य का उद्घाटन करते हैं। इस समूचे युग में कोई भी लेखक कभी महान् बन सकता है, जब वह दिन-प्रतिदिन की लहरों के प्रति सत्यता एवं ईमानदारी से सघर्षरत हो। वह इसलिए कर्षक यथार्थवाद की दृष्टि तथ्यात्मक है। तथ्य विज्ञान पर आधारित होते हैं और इन्हीं तथ्यों का अन्वेषण करना यथार्थवाद की मुख्य प्रवृत्ति होती है। सामाजिक अन्तर्सम्बन्धों का ठोस प्रस्तुतीकरण तभी सम्भव है जब उन्हें ऐसे उच्च स्तर तक



उठाया जा सके, जिससे ठोसपन रूप' अर्थात् अगो की एकता के रूप में अन्वेषित और प्राप्त किया जा सके, जैना कि मार्क्स का कहना था ।

आधुनिक यथार्थवादी, जिन्होंने बुर्जुआ आदर्शवादी दृष्टिकोण के पठन के फलस्वरूप सामाजिक अन्तर्सम्बन्धों से सम्बद्ध अपनी गहन ज्ञान चेतना को खो दिया है और इसके साथ इनकी अमूर्तीकरण की शक्ति सामाजिक पूर्णता और उसके वास्तविक उद्देश्यों एवं निर्णयात्मक विश्वासों के चित्रण का असफल एवं विद्रूप प्रयत्न करती है । यथार्थवाद की सबसे बड़ी शर्त एवं पक्षपात-पूर्ण दृष्टि के अपने सृष्टि से सादृश्य से प्राप्त अनुभवों एवं अपने चारों ओर के परिवेश का ईमानदारी के साथ विवरण प्रस्तुत करे । महान् यथार्थवाद की इस विषयपरक शर्त की एक निश्चित परिभाषा की आवश्यकता है । क्योंकि यथार्थवादी लेखकों की यह केवल विषयपरक चेतनता ने स्वयं ही यथार्थवाद को पतन से बचाया, किन्तु कला और दर्शन के क्षेत्र में इस पतन द्वारा उत्पन्न परिणामों से बचा नहीं सकी । लेखक की विषयपरक ईमानदारी सत्य यथार्थ का निर्माण तभी कर सकती है, यदि वह इस प्रकार के सामाजिक आन्दोलन की साहित्यिक अभिव्यक्ति हो कि उसकी समस्याएँ लेखक को एक ओर तो उसके प्रधान तथ्यों के निरीक्षण एवं चित्रण के लिए संचालित करे और दूसरी ओर अपनी सजगता एवं विश्वास को अधिक उपयोगी बनाने का साहस एवं शक्ति प्रदान करे । एक लेखक में किसी युग के सामाजिक विकास का रहस्योद्घाटन करने तथा चित्रित करने की समर्थता होनी चाहिए । चाहे उसके दृष्टिकोण में प्रतिक्रियावादी तत्व फितने ही अशो में समाए हुए हों । इससे उसकी सजगता का वस्तुगत मूल्य न्यून नहीं होगा । ऐसी परिस्थितियों में भी लेखकों की सजगता उन्हें किसी सामाजिक आन्दोलन की यथार्थता का सत्य चित्रण करने की समर्थता प्रदान करेगी । बशर्ते उस सामाजिक आन्दोलन में वास्तविक समस्याएँ निहित हों । वास्तव में महान् लेखकों की सजगता का मूल्यांकन किसी ऐसे सामाजिक आन्दोलन के किसी प्रतिनिधि के वक्तव्यों से नहीं किया जाना चाहिये और न ऐसे महान् लेखकों के स्वयं के वक्तव्यों से ही । उनकी सजगता की सीमाएँ ऐसे सामाजिक आन्दोलनों द्वारा प्रस्तुत समस्याओं की सीमाओं तथा मानवीय तत्वों के उद्घाटन की महत्ता पर निर्भर करती हैं । ऊपर कहा जा चुका है कि महान् यथार्थवादी लेखकों के सृष्टिगत विचार परिवेश में प्रतिक्रियावादी तत्वों के आ जाने के बावजूद सामाजिक यथार्थ के विशद, उक्ति एवं वस्तुगत ढंग से चित्रण करने में उनके मार्ग में अवरोध नहीं उपस्थित होता । किन्तु यहाँ इस तथ्य को स्पष्ट कर देना पुनः उचित होगा कि यह किसी और सृष्टिगत दृष्टिकोण से सम्बद्ध नहीं है । सामाजिक आन्दोलन से प्रेरित काल्पनिक चित्रण, जो ऐतिहासिक रूप से अनिवार्य है । लेखक को वस्तुगत सत्य के साथ सामाजिक यथार्थ का चित्रण करने से रोकता नहीं । उसे

स्वयं इस बात का प्रत्यक्ष अनुभव करना चाहिए—यह जो कुछ भी वह चित्रण करता है, उसका उसे पर्यवेक्षण मात्र करना चाहिए—यह प्रदन केवल कला के क्षेत्र तक ही सीमित नहीं है, इसका सम्बन्ध सामाजिक यथार्थ से लेखक के पूर्ण सम्बन्ध से भी है। पहले के लेखक स्वयं ही सामाजिक संघर्षों में प्रत्यक्ष रूप से भाग लेने वाले व्यक्ति होते थे और उनका लेखकीय व्यक्तित्व था तो इसी संघर्ष का एक भाग होता था या अपने समय की गहन समस्याओं की प्रतिकृति या मैकान्टिक एवं साहित्यिक समाधान होता था। यदि यथार्थ के मदर्म में लेखक केवल पर्यवेक्षक का पद ग्रहण कर नेता है, तो इसका अभिप्राय यह है कि वह बूर्जुआ समाज का झालोचनात्मक मूल्यांकन करता है और प्रायः उससे घृणा एवं निराशा से मुख मोड़ लेता है।

इस प्रकार नवीन ढंग का यथार्थवादी लेखक साहित्यिक अभिव्यक्ति के विशेषज्ञ के रूप में परिणित हो जाता है, जो वर्तमान सामाजिक जीवन के चित्रण को अपनी विशेषता बना लेता है। यथार्थवाद वर्तमान दशा कुछ इस प्रकार निर्धारित हो गई है कि जीवन के किसी भी चित्रण में वस्तुओं एवं स्थानों का सत्य चित्रण यथार्थवाद की आधी मजिल तय कर लेना है। इन तथ्यों से यह निष्कर्ष सरलता से प्रतिपादित किया जा सकता है कि यथार्थवाद को प्राचीन स्कूल की तुलना में आज का लेखक अधिक नियंत्रित और सीमित जीवन सामग्रियों का उपयोग करता है। अगर नवीन यथार्थवादी जीवन की कुछ विशेष समस्याओं का चित्रण करना चाहता है, तो वह अपने मार्ग से थोड़ा हटकर उन्हें प्रत्यक्ष देखने और अनुभव करने का प्रयत्न करेगा। स्पष्ट है पहले वह उन समस्याओं को स्वयं समझने, मनन करने और उनका मूल्यांकन करने तथा निष्कर्ष निकालने का प्रयत्न करेगा, और यदि लेखक सचमुच प्रभावशाली एवं मौलिक है, तो वह उनमें मौलिक तत्वों के अन्वेषण के प्रति प्रयत्नशील होगा और मौलिक ढंग से पर्यवेक्षित विस्तारों को अत्यन्त उच्च स्तर पर साहित्यिक अभिव्यक्ति देने का प्रयत्न करेगा। किसी साहित्यिक रचना की कलात्मक पूर्णता उस द्वारा अनिवार्य सामाजिक तत्वों के चित्रण की पूर्णता पर निर्भर होती है। अतः यह केवल लेखक के स्वयं के सामाजिक समस्याओं के अनुभवों पर आधारित होती है। इस प्रकार के माध्यम से अनिवार्य सामाजिक तत्वों के रहस्योद्घाटन और उनके चारों तरफ की समस्याओं के स्वतन्त्रतापूर्वक एवं स्वाभाविक ढंग से कलात्मक प्रस्तुतीकरण सम्भव हो सकता है। महान यथार्थवादी लेखकों की रचनाओं का आन्तरिक सत्य इस तथ्य पर आधारित होता है कि वे स्वयं जीवन के ही क्षेत्र से आगे बढ़ते और विकास करते हैं तथा उनका कलात्मक चरित्र चित्रण स्वयं लेखक द्वारा जीए जाने वाले सामाजिक रूप विधान की प्रतिकृति होता है। यथार्थवाद ने कला का सम्बन्ध विज्ञान से स्थापित किया और उसे विश्लेषण शक्ति से विभूषित किया है। यथार्थवाद कट्टर सामाजिक

व्यवस्थाओं, रुढ़ियों एवं अन्व-विश्वासों के प्रति अन्व-स्था का भाव प्रकट करता है। यथार्थवाद की सीमाएँ केवल उच्चवर्गीय व्यक्तियों तक ही सीमित नहीं हैं। वह मध्यवर्गीय और निम्नवर्गीय व्यक्तियों को भी समान रूप से अपने चित्रण का आधार बनाता है। वह पात्रों की चारित्रिक दुर्बलताओं को स्वीकार करना है और आदर्शवादियों की भाँति उसे एक विशिष्ट मोड़ दे देना उसे स्वीकार्य नहीं है। यथार्थवाद लघुना के प्रति अपनी विरक्ति नहीं प्रकट करता और न ही दैवीय शक्तियों के प्रति उसकी आस्था रहनी है। यथार्थवाद जीवन के सत्य को चित्रित करता है और उन जीवन सत्यों में किसी भी प्रकार का भेद-भाव नहीं रखता। यथार्थवाद स्थूलता से सूक्ष्मता की ओर उन्मुख होता है और परिवर्तनशील परिस्थितियों तथा वैचारिक दृष्टि कोणों से प्रेरणा ग्रहण कर कला को नवीन वातावरण में गतिशील करता है। यथार्थवाद व्यक्ति को समाज का अभिन्न अंग स्वीकार कर उसकी अखंडता के प्रति आस्थावान है।

वह व्यक्ति की स्वतन्त्र सत्ता एवं समाज निरपेक्ष अस्तित्व को अस्वीकारता है (प्रेमचंद ईदगाह) जयशंकर प्रसाद . गुण्डा, सुदर्शन अलबम, विनोदशंकर व्यास . अपराध, चतुरसेन शास्त्री : जीजाजी, पांडेय वेबन शर्मा उग्र : भुनगा, गोविन्दवल्लभ पन्त : मिलन मुहूर्त्त, ज्वालादत्त शर्मा विघवा, विश्वम्भर नाथ शर्मा कौशिक इक्के-वाला आदि कहानियाँ )। प्रतिभा के अभाव में यथार्थवादी चित्रण एक विद्रूप बन जाता है और कलात्मकता का अभाव उनकी विशेषताओं को ग्यून कर देता है। यथार्थवाद की दृष्टि बहुमुखी है और वह जीवन के विविध पक्षों के चित्रण के प्रति पूर्ण कलागत ईमानदारी से प्रयत्नशील होता है। यथार्थवाद कोई यथातथ्यवाद नहीं है और न वह तथ्यों का आकलन-मात्र ही करता है वरन् वह कल्पना से माजकर, सँवारकर, प्रभावशाली बनाकर इस ढंग से प्रस्तुत करता है कि वे अपने आपमें एक आदर्श बन जाते हैं और सम्पूर्ण मानवता को नवीन अभियान के प्रति दिशोन्मुख करने के प्रतीक स्वरूप बन जाते हैं। वही संक्षेप में यथार्थवाद की प्रमुख विशेषताएँ हैं। जिनका विश्लेषण किंचित् विस्तार से ऊपर किया गया है। यथार्थवाद की आवश्यकता कहानियों में क्यों है ऐसे प्रश्नों में कोई सार नहीं, वे पूर्णतया तथ्यहीन हैं। यथार्थवाद कथा साहित्य को मूल भीति है। यदि वह जीवन के सत्य का प्रतिनिधित्व करते हुए मानव जीवन की सम्पूर्णता का चित्रण करता है। तो यह कार्य बिना यथार्थवाद की सहायता से सम्भव हो ही नहीं सकता—यह निश्चित है। यथार्थवाद कहानियों के माध्यम से न केवल ऐसे तथ्यों एवं सत्यों से हमें परिचित करता है, जो आधुनिक युग में साहित्य के सबसे बड़े आकर्षण हैं, वरन् कहानियों में इस दृष्टि से यथार्थवाद आवश्यक भी है, क्योंकि वह मानव-स्वभाव के अध्ययन में भी सहायक होता है।

एक लेखक चाहे आदर्शवादी हो या यथार्थवादी; उसे व्यापक परिवेश में पूरी

सृष्टि के परिप्रेक्ष्य में मानव-जीवन का चित्रण तथा प्रगतिशील तत्वों को उत्कर्ष प्रदान करना चाहिए। जिससे कोई भी चित्रित जीवन को चाहे इस आँख से या उस आँख से देखे—उसे यथार्थ एवं स्वाभाविक ही प्रतीत हो, अन्यथा नहीं। प्रत्येक महान ऐतिहासिक युग नवीन क्रान्तियों, भावनाओं एवं विचारों से उद्भूत होता है। युग की माँग प्राचीनता एवं हड़िवादिता का विरोध तथा नवीनता एवं प्रगतिशीलता का आह्वान करना होता है। युग में प्राचीन मानव तिरस्कृत तथा नवीन मानव निर्मित होता है। एक ऐसी नवीन सामाजिक चेतना एवं रूप-विधान का उदय होता है, जो नव-निर्माण की भावना से ओत प्रोत होती है और वह नए प्रेरणादायक मार्ग का अनुगमन कर अग्रसर होती है। ऐसी अवस्था में साहित्य को उत्तरदायित्व गहन हो जाता है साहित्य का दायित्व भी निर्माण का होना है, विध्वंस का नहीं। विध्वंसक साहित्य को साहित्य की सजा से किन्हीं भी परिस्थितियों में अभिहित नहीं किया जा सकता। चाहे उन्हें बुरे और भले ही कहा जाए। ऐसे कठिन निर्माणधीन और नवोन्मेष की भावना से प्रेरित युग में केवल महान एवं सत्यता से प्रेरित यथार्थवाद ही साहित्य के इन व्यक्तियों को पूर्ण कर सकता है, कोई अन्य प्रवृत्ति या साहित्यिक परम्परा नहीं। यथार्थवाद की अपनी कुछ सीमाएँ होती हैं। आज का यथार्थवादी केवल यथार्थवाद का प्रतिबिम्ब ही नहीं अंकित कर देता। उसे यथार्थ से लगाव होता है। जिससे उसे अस्वीकृति नहीं होती। वस्तुतः यही चीज उसे लेखक का वास्तविक स्वरूप प्रदान करती है। वह यथार्थ के क्रम का यथातथ्य रूप में अनुगमन न कर अपनी इच्छानुसार वस्तुओं का चयनकर उनका पुनर्गठन करता है। वह सृष्टि को खण्ड २ कर फिर उन खण्डों से एक भवन निर्मित करता है, जो यथार्थ से पूर्ण होता है। अतः यथार्थवाद सृजनशील होता है। उस परिस्थिति में यथार्थ का वास्तविक एवं पूर्ण रूप सामने नहीं आ पाता, क्योंकि यथार्थ से लगाव रखने वाले प्रत्येक कलाकार के सामने कुछ आदर्श होता है, जिन्हें वह धुमा-फिराकर प्रस्तुत करना चाहता है। यह आदर्श यदि यथार्थ के आवरण में लपेटकर प्रस्तुत किया जाय, तो उस यथार्थ का स्वरूप खंडित अथवा दूषित नहीं होता पर इसके लिए समय। अपूर्व कलात्मक कौशल एवं सन्तुलित दृष्टि की अत्यन्त आवश्यकता होती है, जिससे कम ही कथाकार विभूषित होते हैं।

वास्तव में यथार्थ घटनाओं का संयोजन कुछ इस प्रकार किया जाना चाहिए कि वे अपने आदर्श की कहानियाँ स्वयं कहे (प्रेमचंद : बूढ़ीकाकी, जयशंकर प्रसाद : मूढ साई, विश्वम्भरनाथ शर्मा 'काँशिक' वह प्रतिमा, सुदर्शन : एथेंस का सत्यार्थी, चंडीप्रसाद 'हृदयेश : पर्यवसान, विश्वम्भरनाथ जिज्जा : परदेशी, वाचस्पति पाठक : कामज की टोपी, विनोदशंकर व्यास : अपराध, चतुरसेन शास्त्री : खूनी, पांडेय बेचन शर्मा उग्र चाँदनी आदि कहानियाँ) और लेखक को खुल्लमखुल्ला कोई आदर्श रखने या यूरोपिया निर्मित करने की आवश्यकता न पड़े क्योंकि अन्ततोगत्वा कहानीकार

समाज को वास्तविक यथार्थ से परिचित करने में कहानी के माध्यम से एक निमित्त मात्र ही है। वह प्रत्यक्ष रूप से उपदेशक अथवा प्रचारक नहीं हैं। यह वह अप्रत्यक्ष रूप में यथार्थवाद के पदों के पीछे से ही बन सकता है, जिसका आभास अप्रकट रहना चाहिए। एक लेखक ने यथार्थवाद की एक सीमा का उल्लेख करते हुए बताया है कि जिस तटस्थता का दावा यथार्थवाद करता है। वह सत्य नहीं है। किंतु मात्र इससे ही यथार्थवाद तिरस्कृत नहीं किया जा सकता, क्योंकि सत्यान्वेषण की दिशा में अपनी तमाम न्यूनताओं के बावजूद गतिशील होना है और साथ ही सफल भी। यथार्थवाद ने कथा साहित्य के शिल्प के ऊपर भी अपना विशिष्ट प्रभाव डाला है। महान यथार्थवादियों द्वारा चित्रित पात्र स्वयं अपना व्यक्तिगत जीवन जीते हैं। उनका पतन एवं उत्कर्ष तथा उनकी स्थिति का निर्णय उनके अपने सामाजिक जीवन एवं वैयक्तिक अस्तित्व के माध्यम से ही होता है। कोई भी लेखक तब तक सच्चा यथार्थवादी नहीं हो सकता—यहाँ तक कि वह अच्छा लेखक भी नहीं स्वीकारा जा सकता, यदि वह अपने पात्रों को किसी भी प्रकार नियंत्रित करता है तथा कठपुतली बनाकर अपने सकेतो पर परिक्रमा करने को बाध्य करता है। पात्रों की यथार्थता के लिए यह आवश्यक है कि लेखक उन सभी तथ्यों का—उनके कार्य करने के ढंग, उनकी आदतें, राय आदि जैसाकि सभी साधारण मानव कहते हैं—समावेश अपने पात्रों के चरित्र-चित्रण में करे। लेखक को चाहिए कि उस यथार्थ जीवन के चुने हुए लोगों को, जिसमें वह स्वयं अपना जीवन जीता है, अपनी कहानियों में यथार्थता से ले आए। इस प्रकार यथार्थवाद सत्य तथ्यों से परिचित कराने के साथ ही जातीय पात्रों को जातीय परिस्थितियों में यथार्थ ढंग से पुनर्जीवन देता है। कहानी के पात्रों की वही विशेषताएँ होनी चाहिए, जो साधारण जीवन में उसी प्रकार के किसी भी व्यक्ति की हो सकती हैं। इसके लिए कहानीकार में अत्यन्त सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि का होना आवश्यक होता है। जिससे वह अपने चारों ओर के लोगों के जीवन की सूक्ष्म से सूक्ष्म बातों को भी समझ सके और उसी स्वाभाविकता से कहानियों के पात्रों में भी मूर्तिमान कर दें पात्र वस्तुतः तभी यथार्थ प्रतीत होंगे। कहानीकार का प्रयत्न इस बात के प्रति होना चाहिए कि पात्रों की स्थैतिक प्रवृत्तियाँ ही नहीं, सम्पूर्ण विशेषताएँ उभरे, ताकि वे पात्र एक स्थैतिक प्रभाव डालने के बजाय पूर्ण प्रभाव पाठक के मन पर डाल सकें। लेखक बाह्य जगत का आश्रय लेकर अन्तर्जगत की व्याख्या कर सकता है और स्थूलता से आगे बढ़ कर सूक्ष्मता की अभिव्यक्ति कर सकता है उसके ऐसा करने में ही पात्रों का यथार्थवाद स्वरूप सुरक्षित रहता है। पात्रों को इतना यथार्थवादी होना चाहिए कि उनमें हम अपने आप को स्थानापन्न रूप में पा सकें और वातावरण इतना यथार्थ ही कि उसमें हम उसी प्रकार आसानी से चल फिर सकें, जिस प्रकार हम साधारण जीवन में करते हैं।

ऊपर कहा जा चुका है कि कहानीकार को अपने पात्रों को नियंत्रित नहीं करना चाहिए। नियंत्रण में यहाँ यही अभिप्राय है कि कहानीकार को अपनी किसी प्रवृत्ति, सिद्धांत या विचार को पात्रों के ऊपर आरोपित नहीं करना चाहिए और न उसके लिए पात्रों के जीवन में ऐसे विशिष्ट मोड़ देने चाहिए, जिससे उनकी विश्वसनीयता समाप्त हो जाय और उनकी यथार्थता सन्देहप्रद प्रतीत होने लगे। कहानी के पात्र जितने ही मानवीय होंगे, वे उतने ही यथार्थ होंगे और उतने ही प्रभावशाली होंगे। कहानीकार का यह दायित्व है कि वह पात्रों में ऐसे तथ्यों एवं प्रवृत्तियों का चित्रण करे, जिन्हें वह जीवन में गहनतम रूप से पाता है, ताकि पाठक बिना किसी टीका टिप्पणी के उन्हें सहज ढंग से स्वीकार ले। कथानक के संगठन के सम्बन्ध में भी यथार्थवाद का विशेष ध्यान रखना पड़ता है। कहानी का एक निश्चित उद्देश्य स्वरूप एवं सीमाएँ होती हैं। वह शिथिल रेखाचित्रों का संग्रह मात्र नहीं है। पठक का ध्यान प्रत्येक क्षण कथानक पर हो रहता है। अतः उसका और पात्रों में यथार्थ सामंजस्य होना चाहिए और घटनाओं को विश्वमनीय एवं सम्भाव्य होनी चाहिए जिससे वे यथार्थ प्रतीत हों। कथानक के सम्भावित एवं स्वाभाविक विकास से अपने उद्देश्य की प्राप्ति में ही यथार्थवाद की भी सफलता सन्निहित रहती है साथ ही कहानीकार का कलात्मक कौशल भी स्पष्ट होता है। लेकिन घटनाओं के यथार्थ संयोजन एवं विकास पर बल देना कहानी को यथार्थ मानव जीवन के अत्याधिक निकट लाना केवल एक कदम है। विषय वस्तु इसके अतिरिक्त शेष रह ही जाती है, जो मानव जीवन का वास्तविक प्रतिबिम्ब और यथार्थ की प्रतिच्छाया होनी चाहिए पर यह सब बहुधा परम्परागत कहानियों में स्वयं कहानीकार की स्पष्ट उपस्थिति से नष्ट हो जाता है। (प्रेमचंद की अधिकांश कहानियाँ, विनोदशंकर व्यास, रायकृष्ण दास, चडीप्रसाद हृदयेश तथा वृन्दावनलाल वर्मा की कहाहियाँ इसी सदर्भ में द्रष्टव्य हैं)। यथार्थ विषय-वस्तु होने के बावजूद कहानी का यथार्थवाद उस समय पूर्णतया समाप्त हो जाता है, जब कहानीकार स्पष्ट रूप से अपने दायित्व को बहुत सतही ढंग से निभाते हुए नि-संकोच अपने पाठकों को कथानक की मुश्किलें समझाते हैं, पात्रों के सम्बन्ध में बताते हैं कि उसने यह काम क्यों किया या वह काम क्यों किया और बीच में अपने दर्शन विस्तार से व्याख्या भी करते चलते हैं। कहानी का संसार कहानीकार का अपना ही सिरजा हुआ रंगमंच है। जिसमें उससे यथार्थ स्वाभाविक पात्रों, सत्य एवं विश्वसनीय घटनाओं तथा मानवीय संवेदनशीलता की मांग तो होती है, पर साथ ही उसके रंगमंच से स्वयं उसी की अनुपस्थिति की मांग भी बाँछनीय होती है। पात्रों के मनोविश्लेषण से प्रायः कहानियाँ बोझिल हो जाती हैं, यथार्थवाद इसका विरोध करता है। वह पात्रों का मनोविश्लेषण चाहता है तो, पर आरोपित ढंग से नहीं, सहज एवं स्वाभाविक ढंग से, जिससे कहानी में असन्तुलन की स्थिति न उत्पन्न होने पाए। यथार्थवाद

का चित्रण करने वाले कहानीकार को यह स्पष्टतया हृदयगम कर लेना चाहिए कि कहानी का एक महत्त्वपूर्ण स्थान होता है और उसमें अनावश्यक हस्तक्षेप उसके स्वत्व को खंडित करते हुए यथार्थ की हन्या कर देता है। पात्रों को तो कहानी के सामंजस्य में इस तरह प्रस्तुत करना चाहिए कि उसके सम्वाद तथा कार्य-व्यापार तो उनका विश्लेषण करे ही, साथ ही हम उन्हें अपने यथार्थ जीवन से भी असम्प्रक्त न समझें (प्रेमचन्द शनैरज के खिलाडी, जयशंकर प्रसाद: मधुआ, विश्वम्भरनाथ शर्मा, 'कौशिक' ताई, सुदर्शन अलबम, वृन्दावनलाल वर्मा : शरणागत, चन्द्रधर शर्मा गुलेरी . उसने कहा था, चतुरसेन शास्त्री . जीजाजी, पाण्डेय बेचन शर्मा उग्र : चादनी, वाचस्पति पाठक वागज की टोपी, विश्वम्भर नाथ जिज्जा : परदेशी, विनोद शंकर व्यास अपराधी, ज्वालादत्त शर्मा विधवा तथा घनीराम 'प्रेम' बहन आदि कहानियों के पात्र इसी सन्दर्भ में देखे जा सकते हैं)। और पात्र एवं कथानक के स्वाभाविक सामंजस्य की यथार्थ के लिए आवश्यक है कि लेखक उनका अपनी ओर से परिश्रम करके सायास मनोविश्लेषण न करें। उनकी अपनी गति होनी चाहिए। वास्तव में प्रौढ कला यही है कि उनका विधान नाटकीय हो और इन्हें अपनी प्रवृत्ति एवं व्यक्तित्व के अनुरूप ही कार्य करने का अवसर प्राप्त होना चाहिए यदि कहानी को जीवन के प्रति सत्य एवं ईमानदार रहना है। तो उसे उस प्रवृत्ति का विकास करना चाहिए, जिसे हम कुछ और नहीं स्वयं जीवन की ही यथार्थ प्रवृत्ति कहते हैं। इसके लिए कहानीकार के मयम की नितान्त आवश्यकता होती है। यह समय केवल इसलिए नहीं कि वह बार-बार स्पष्ट रूप से पात्रों और पाठकों के मध्य अपने आवश्यक एवं आवाञ्छनीय हस्तक्षेप से कहानी की यथार्थता को समाप्त करता है, वरन् इसलिए भी कि वह जीवन सत्य की स्वाभाविक एवं सहज स्वरूप को समाप्त कर उसे बयान देने की सीमा तक सीमित करके और अपना दर्शन, सिद्धान्त एवं विचार आगोपित करके पाठकों को कहानीकार इस बात से भी वाञ्छित कर देता है कि वे कहानी समाप्त करने के पश्चात् स्वयं अपना निष्कर्ष निकालें।

आदर्शवाद की व्याख्या करते समय प्रायः कहा जाता है कि सृष्टि पूर्णरूप से मस्तिष्क की प्रक्रिया है। अथवा उसकी सत्य प्रतिष्ठा है। मस्तिष्क एवं मूल्यों के मध्य अविच्छिन्न सम्बद्ध रहते हैं, इसीलिए आदर्शवाद को सरलता से मूल्यों के भाषानुसार सृष्टि की अभिव्यक्ति कहा गया है। इसे प्लेटो की धारणानुसार अच्छाइयों का विचार भी कहा जा सकता है। वास्तव में आदर्शवाद एक ऐसे सिद्धान्त के रूप में ग्रहण किया जा सकता है, जिसके अनुसार इस दृष्टि में इन विशेषताओं को जो अत्युत्तम, उपयोगी एवं मानवतावादी दृष्टिकोण के अनुकूल स्वीकृत हैं, अत्यन्त व्यापक एवं चरमरूप प्रदान कर विस्तृत पृष्ठभूमि पर निरन्तर उच्च स्थान प्रदान

किया जाना चाहिए। इन विशेषताओं को व्याप्ति से समष्टि की और गतिशील आदर्शवाद का मूल उद्देश्य होता है। [प्रेमचन्द: सुजान भगत, जयशंकर प्रसाद: आकाशदीप, वृन्दावनलाल वर्मा: टूटी सुराही, राजा राधिकारमण प्रसाद सिंह: कानों के कणना, राजेश्वर प्रसाद सिंह: अन्तर्द्व द्व, उपादेवी: मित्रा प्यासी हूँ, ज्वालादत्त शर्मा: दर्शन आदि कहानियाँ]। प्लेटो के अनुसार भावनाओं का जगत यथार्थ ससार नहीं है, जिसे हम विचारों की सज्ञा से विशेषतः अच्छाईयों के विचार से अभिहित करते हैं—वही यथार्थ और गहन एव आधिकारिक ज्ञान मानवीय चेतना की एकता को पूर्व ज्ञात वस्तुओं से सम्बन्धित करते हैं। प्रतिभाशाली मृष्टि निश्चय ही आदर्शवादी सृष्टि के समानार्थक होनी चाहिए। इन प्रकार प्लेटो का आदर्शवादी ससार ही सत्य संसार है और 'ज्ञान' का मुख्य उद्देश्य (राय के विरुद्ध) सदैव की आदर्शवादी होता है।

इस प्रकार आदर्श से ज्ञान के उद्देश्यों का आविर्भाव नहीं होता, वरन् इसके माध्यम से सत्य एव अनिवार्य अस्तित्व से भी सम्बन्धित होते हैं। यहाँ एक तथ्य स्पष्ट कर देना आवश्यक है कि आदर्शवाद वस्तुतः दर्शन का ही एक रूप है। आदर्शवाद उस सत्य से अनुप्राणित है, जो समस्त भौतिक जगत में कुत्सित वृत्तियों के नाश और सात्त्विक प्रवृत्तियों की विजय उद्घोषित करता है। आदर्शवाद का मूल स्वरूप इन्हीं सात्त्विक प्रवृत्तियों की व्यापकता पर ही निर्मित होता है, जो मानव के चरित्रिक विकास, इसकी चित्तवृत्तियों का एक सामान्य स्तर पर सामूहिक कल्याण की विषय भावना की ओर दिशोन्मुख करने, समष्टि की व्यष्टि पर विजय एव वसुधैव कुटुम्ब-कम की भावना के विस्तार तथा पाप, घृणा एवं असत्य के पूर्णतया नाश होने की भावना पर आधारित है। अतः आदर्शवाद का मूल स्वर मस्तिष्क एव यथार्थ और चेतना के समन्वय से नहीं सम्बन्धित है। विश्व की जितनी भी महत्वपूर्ण सभ्यताएँ हैं उनकी मूल पृष्ठभूमि में आदर्शवाद ही क्रियाशील रहा है। वह केवल निर्माण तक ही नहीं सम्बन्धित है, वरन् एक कदम आगे बढ़ कर व्यापक सुधार की अनिवार्यता पर बल देता है और मानवीय आत्मबल के विकास एवं मानव सुधार की आवश्यकता सिद्ध करता है। अपनी इसी प्रमुख सृजनात्मकता के कारण वह केवल मानव जीवन की ही निर्माण एव विकास की ओर दिशोन्मुख नहीं करता, वरन् प्रत्येक ज्ञान एव दर्शन के मूल स्तर एवं आत्मा का भी स्पष्टीकरण सशक्त स्वरों में करता है। स्वाभाविक आदर्शवाद जीवन का वह महत्वपूर्ण स्वरूप है जिसमें मानवीय आत्मा अपने अमरत्व की माँग करती है और मूल्य मर्यादा युक्त परिवेश में निरन्तर गौरव एवं आत्मसम्मान की रक्षा की दिशा में अग्रसर होती है। प्रत्येक राष्ट्र ससाज संस्कृति एवं सभ्यता की प्राचीन मान्यताएँ परम्पराएँ एव गौरवशाली मर्यादाएँ होती हैं। यद्यपि दृष्टिभेद की स्वाभाविकता के कारण अपनी सभ्यता एव संस्कृति की तुलना



मे अन्य राष्ट्रों एवं समाज की सभ्यता एवं संस्कृति हमें अधिक महत्वपूर्ण न जान पड़े, ऐसा सम्भव हो सकता है, पर हमें यह सदैव ही स्मरण रखना होगा कि प्रत्येक राष्ट्र और समाज अपनी सभ्यता एवं संस्कृति को अन्य राष्ट्रों की अपेक्षा कभी भी मूल्यहीन नहीं समझता और वहाँ के लेखक अपनी इन्हीं गौरवशाली परम्पराओं एवं मर्यादापूर्ण मान्यताओं को अपने साहित्य में जीवित करने और शताब्दियों का अग्रसर करते का प्रयत्न करते हैं।

कहना न होगा, इस प्रक्रिया में कथा-साहित्य ही महत्वपूर्ण एवं प्रभावशाली ढंग से सहायक सिद्ध हो सकता है। आदर्शवादी कहानीकार अपनी सभ्यता एवं संस्कृति की गौरवशाली परम्पराओं एवं मर्यादापूर्ण मान्यताओं के प्रति गहन-रूप में आस्थावान होते हैं और किसी भी रूप में उनका खण्डन-मण्डन अथवा तिरस्कार एवं अस्वीकृति उन्हें सह्य नहीं होती। वे उनकी महत्ता मिट्ट करके एवं उनकी उपयोगिता स्पष्ट करने के लिए ही अपनी कहानियों का ताना-बाना समुचित करते हैं और अपने मतव्य को तर्कों सहित उपस्थित करते हैं। वे इस सम्बन्ध में यथार्थ की उपेक्षा करते और उसकी तरफ से आँखें बन्द किये रहते हैं। वस्तुतः यह कुछ और नहीं लेखक का आदर्शवादी दृष्टिकोण ही होता है, जो उसे यथार्थ की कठोर या स्वाभाविक भूमि पर आने से रोकती है। जैसा कि ऊपर उल्लेख किया जा चुका है, आदर्शवादी लेखक समाज में कुत्सित वृत्तियों का पूर्ण नाश और सात्त्विक प्रवृत्तियों की पूर्ण विजय चाहता है। वह समाज में नैतिकता का पूर्ण उत्थान एवं मंगलकारी भावनाओं का पूर्ण प्रसार चाहता है, जिससे समाज निरन्तर सत्य पर अग्रसर होता रहे। सभी का जीवन सुखी एवं समृद्ध रहे। सभी को पूर्ण मानसिक शान्ति प्राप्त हो और सभी आपसी सहयोग एवं सहानुभूति पूर्ण वातावरण में जीवन जी सकें। इस प्रकार आदर्शवाद की सर्वाधिक प्रमुख विशेषता है कि वह कटु यथार्थ का पूर्णतया तिरस्कार करता है। वह कभी नहीं स्वीकारता कि आज का मानव जीवन पूर्णतया खण्डित है। मूल्य एवं मर्यादाएँ बिखर रही हैं। विचलित सी कटुता, अनमापी व्यथा विषद की तीखी प्रतिक्रियाएँ मानव जीवन पर गहन रूप से आच्छादित हो रही हैं। सर्वत्र घृणा, असत्य एवं पाप का प्रसार हो रहा है। प्रत्येक व्यक्ति स्वार्थ एवं प्राप्ति आशा के पीछे स्वयं अपने आप को भूलता जा रहा है। वह खुदगर्ज के पीछे यह भूल गया है कि वह किसी को कुछ दे सकता है, दूसरे के मस्त एवं अपूर्ण जीवन को अपनी सहानुभूति से पूर्ण बनाने का छोटा सा प्रयास भी कर सकता है। इन सब सामाजिक विकृतियों ने आज के मानव जीवन को विचित्र सी विषमता प्रदान कर उसे कटुता से इतना विषाक्त कर दिया है कि सहज सम्भाव्य रूप में उसका जीना भी दुर्लभ हो गया है। आदर्शवाद जीवन की इस पीड़ादायक स्थिति का पूर्ण तिरस्कार कर भावुकता की काल्पनिक पृष्ठभूमि पर एक ऐसे स्वप्निल ससार की सृष्टि करने

का प्रयत्न करता है, जिसने सर्वत्र आनन्द तत्त्व ही संचारित होता रहे, सभी को सुख एवं मतोष की उपलब्धि होनी रहे और पीडा एवं अमहनीय व्यथा का कहीं नामोनिशान तक न हो। आदर्शवादी अपनी इस प्रवृत्ति का पोषण करते हुए यह तर्क उपस्थित करने हैं कि उनका इस सम्बन्ध में यथार्थवाद की उपेक्षा करना बुद्धिहीनता का परिचायक नहीं है। सत्य तो यह है कि हमारा जीवन निरन्तर कटुता एवं विषद की छत्रछाया में ही चलता है और हम बराबर अमनोप में ही जीते हैं। जब हम दिन भर इसी विषाक्त वातावरण में श्रान्त बलान होकर अवकाश पाने पर थोड़ा मनोरंजन करने और सरलता प्राप्त करने के लिए कथा-साहित्य की ओर मुड़ने हैं। और यदि वहाँ भी उनी कटुपूर्ण वातावरण की भयंकर छाया प्रतिध्वनित होती रहेगी, तो पाठक रोष में आकर पुस्तक को एक ओर पटक देगा। इस प्रकार कथा-साहित्य का महत्व शून्य हो जाएगा। अतः कथा-साहित्य को लोकप्रिय बनाने एवं उनके महत्व की प्राप्ति के लिए आदर्शवाद का आश्रय लेना अनिवार्य सा हो जाता है।<sup>१</sup> पर यदि तर्कपूर्ण ढंग से आदर्शवादियों की इस धारणा की परीक्षा की जाए, तो उनका दावा पूर्णतया निराधार एवं तर्कहीन पद्धि हो जाएगा।

यह सत्य है कि दिन-भर पीडादायक एवं अमनोपपूर्ण परिस्थितियों में कार्य करने के पश्चात् अवकाश प्राप्त करने पर व्यक्ति कथा साहित्य के पठन की ओर प्रवृत्त होता है, पर यह सत्य नहीं है कि ऐसा वह केवल मनोरंजन के लिए करता है। साथ ही यह भी सत्य नहीं है कि कथा-साहित्य का एकमात्र उद्देश्य मनोरंजन एवं आनन्द तत्त्वों का ही प्रतिपादन होता है। जहाँ तक मैं समझता हूँ, कथा-साहित्य का प्रमुख उद्देश्य सृजनात्मक होता है और जीवन की यथार्थता एवं सत्यता से परिचित करना, व्यक्ति-व्यक्ति के मध्य निकट सामीप्य स्थापित करना और मनुष्य के असतोष एवं पीडादायक परिस्थितियों में आशा और विश्वास उत्पन्न कर निर्माण की ओर दिशोन्मुख करना ही होता है। कथा-साहित्य की रचना-प्रक्रिया का मनोरंजन केवल एक अंश हो सकता है, अन्तिम उद्देश्य नहीं। वस्तुतः जीवन की सत्यता से मुख मोड़ना अपने आप से ही नहीं सारे राष्ट्र एवं समाज को गुमराह करना होता है। कथाकार का वास्तविक दायित्व मानव जीवन की सत्यता एवं स्वाभाविकता से पाठकों का निकट तादात्म्य स्थापित करना होता है और इस कर्तव्य एवं दायित्व की उपेक्षा करना कला के प्रति जबरदस्त विश्वासघात होता है। लेखक अपने दृष्टिकोण में आदर्शवादी हो सकता है, पर आदर्शवाद का यह उद्देश्य कदापि नहीं होना चाहिए कि वह सत्य एवं यथार्थ से आखिरी बन्दकर एक नितान्त यात्रिक, अस्वाभाविक एवं काल्प-

१ इसी दृष्टिकोण के सन्दर्भ में प्रेमचन्द, जयशंकरप्रसाद, कौशिक, सुदर्शन, उग्र, बाबूस्पति पाठक चतुरसेन शास्त्री, गोविन्दबल्लभ पन्त आदि की कहानियाँ देखी जा सकती हैं।

निक जगत में अपने पाठकों को ले जाए और विचित्र सी भूल भुलैया में डालकर उन्हें एक स्वप्निल नवो से उन्माद-ग्रस्त और दिग्भ्रान्त करे। इसका प्राप्य क्या होगा ? यदि कथा-साहित्य जीवन के गतिशीलता प्रदान करने एवं देशोन्मुख करने का साधन है, तो क्या उसे भ्रमपूर्ण मरीचिकाओं में जो अवास्तविकताओं से अच्छादित है, ले जाने से ही इस दायित्व की पूर्णता होगी ? और यदि नहीं, फिर 'शखनाद', 'आकाशदीप', 'कानो में कगना', 'वह हमी थी', 'प्रणय चिन्ह' आदि कहानियाँ किम आदर्श की पूर्ति करती हैं ? ये सभी कहानियाँ जिस आदर्श की पूर्ति करती हैं, यदि वैसी ही स्थिति समाज में स्थापित हो जाय, तो उससे अच्छी और कोई व्यवस्था नहीं हो सकती। पर जिस प्रक्रिया से दौरान से होकर ये कहानियाँ विभिन्न आदर्शों की स्थापना करती हैं, क्या इस सृष्टि में वे सहज सम्भव हैं—अब इस प्रश्न पर हम विचार करने को तत्पर होते हैं, तो अपने को निर शून्य की स्थिति में पाते हैं।

वे सब वस्तुतः आध्यात्मिक जगत की बातें हो सकती हैं, पर निश्चय ही इस सृष्टि की नहीं। आदर्शवाद न्यायपूर्ण मान्यताओं एवं विचारधाराओं के प्रति गहनतम आस्था रखता है और अन्याय का दमन कर न्याय की मार्वाभौमिक सत्ता स्वीकारता है। इस न्याय पक्ष की विजय के सम्बन्ध में आदर्शवादी इतना आश्वस्त रहता है कि उसे अपनी आत्मा का हनन कर आत्म-प्रवचना का शिकार बनने में भी कोई सकोच नहीं होता, इस संदर्भ में उसे आत्म-सम्मान और आत्म-गौरव का किंचितमात्र भी ध्यान नहीं रहता और एक प्रकारसे वह न्याय की भीख मागता है। वस्तुतः न्याय है क्या ? न्याय की मान्यताएँ भी समाज और काल की दृष्टि से परिवर्तनशील हैं। पहले बाल विवाह न्याय था, आज वह नियमोल्लंघन ही नहीं हो, वरन् अनैतिक समझा जाता है। रूसों ने एक स्थान पर लिखा है, पहले (लगभग १७ वीं शताब्दी में) नारियों का सुन्दर होना ही उनके अच्छे भाग्य एवं जीवन के लिए अनिवार्य माना जाता था। उन्हें प्रत्येक क्षेत्र में प्राथमिकता दी जाती थी और उन्हें ही थोड़े बहुत अधिकार प्राप्त थे। तब की स्थिति में नारी का अतीव सौंदर्य ही न्याय था, पर आज कोई ऐसी बात सोच भी नहीं सकता। हो सकता है, कोई ऐसी व्यवस्था आए (और निश्चय ही आएगी) जब मृत्यु दण्ड और अन्य दण्डों के स्थान पर अपराधियों को सुधारने के अनेक मनोवैज्ञानिक ढंग अपनाये जाने लगे। यह अवश्य है, इसमें शताब्दिया भी लग जाएँ। इसी परिवर्तनशील न्याय के लिए आदर्शवादी दुहाई देता फिरता है। वह कहता है, व्यक्ति जूने खाता रहे, पर उसे न्याय-पथ की विजय की आशा कभी नहीं छोड़नी चाहिए क्योंकि अन्त में न्याय-पक्ष की विजय होगी ही। पर यह विशेषता भी एक कालान्तरिकता से सम्बन्धित है। ससार में सदैव अन्याय-पक्ष की विजय नहीं होती और आज की परिवर्तित परिस्थितियों में तो सत्य एवं न्याय से बढ़कर खोखले और कोई शब्द नहीं है, यह ठीक है कि सदैव न्याय की ही विजय होनी

चाहिए, पर यह दूसरी बात है। जहाँ तक कहानियों का सम्बन्ध है, यदि न्याय पक्ष की विजय कथानक की स्वाभाविकता की रक्षा के साथ होती है, तो किसी को भी आपत्ति नहीं हो सकती, पर यदि यह सब यौत्रिक ढंग से होता है, तो वह विवेक हीनता के प्रतिरिक्त कुछ और नहीं है। आदर्शवाद का पात्रो से भी घनिष्ठ सम्बन्ध है। आदर्शवाद अपनी धारणाओं एवं कान्यताओं के अनुसार ऐसे पात्रों की परिकल्पना पर बल देता है, जो उपर्युक्त विशेषताओं से तो सम्पन्न हो ही साथ ही उनमें चारित्रिक निष्ठा भी हो और उनका चरित्र दुर्बल तत्वों से पोषित न हो (प्रेमचन्द सुजान भगत, जयशंकर प्रसाद दानी, सुदर्शन : कवि की स्त्री, विश्वम्भरनाथ शर्मा 'कौशिक' इक्केबाना, तथा राजा राविकारमण प्रसाद सिंह . कानरे में कंगना आदि कहानियाँ)। आदर्शवादी यह नहीं चाहता कि उनके द्वारा सिरजे गये पात्र परिस्थितियों से विवश होकर अनैतिकता की राह अपनाए, हत्या करे, चोरी करे, असत्य बोले, स्वयं भी विम्व्रान्त हो और दूसरों को भी विम्व्रान्त बनाए। असत्य पक्ष को अपनाकर जीवन के उन दुर्बल पक्षों का आत्मसात करे, जो मानवतावादी दृष्टिकोण से नितान्त रूप से भी मेल न खाती हो। आदर्शवादी पात्र कुछ इस प्रकार का होगा कि सभी आदर्शवादी मान्यताएँ उसमें सिमट जाएँगी और वह प्रकाश के किसी दीर्घमान पुत्र की भाँति चमत्कृत होता रहेगा।

उसके जीवन का सात्विक पक्ष इतना प्रबल होगा कि किसी भी प्रकार की आसुरी प्रवृत्तियाँ उसके निकट नहीं आती प्रतीत होंगी और वह सद्प्रवृत्तियों का एक पुनरा मात्र बनकर रह जाएगा। स्पष्ट है, ऐसा पात्र स्वाभाविकता की सभी सीमाएँ लाँघ जाएगा और हमारे सामने एक स्वप्निल संसार का निर्माण करेगा, पर न तो कोई व्यक्ति मात्र सात्विक प्रवृत्तियों से ही ओतप्रोत रहता है और न किसी व्यक्ति में केवल आसुरी प्रवृत्तियाँ ही आनन जमाए रहती हैं। ऐसी स्थिति में व्यक्ति या तो केवल देवता ही बनकर रह जाएगा या मात्र असुर। ऐसे पात्र इस मानवीय सृष्टि के पात्र नहीं हो सकते, यह सुनिश्चित है। यो सम्भव है कि अपवादों के रूप में कहीं कोई ऐसा व्यक्ति निकल आए पर कहानीकार का यह दायित्व नहीं होता कि वह अपवादों के चित्रण को ही अपना एकमात्र लक्ष्य निर्धारित करते। कथा का वैशिष्ट्य सामान्य व्यक्तियों के विराट् एवं व्यापक सन्दर्भ में यथार्थ चित्रण में है, अपवाद स्वरूप पाए जाने वाले व्यक्तियों के अस्वाभाविक चित्रण में नहीं। इस दृष्टिकोण से जब हम हिन्दी कहानियों पर दृष्टिपात करते हैं, तो पूर्व प्रेमचन्द काल और प्रेमचन्द काल में ऐसे अस्वाभाविक एवं आदर्शवादी पात्रों का बाहुल्य प्राप्त होता है, पर यही स्वभावतः प्रश्न उठता है कि इन पात्रों की सृजनात्मकता की पृष्ठभूमि से आदर्शवादी मान्यताएँ क्रियाशील थी, यह तो ठीक है, पर उन पीकल्पनाओं का प्राप्य क्या हुआ? इस प्रश्न पर हमें साहित्य एवं समाज दोनों के ही सदर्भ में व्यापक दृष्टि से विचार करना

होगा। ऐसे आदर्शवादी पात्र जीवन और जगत को अपने आदर्शों से चमत्कृत अवश्य हो कर सकते हैं और कुछ थोड़े से भावुक व्यक्तियों की मन स्थितियों को प्रभावित भी कर सकते हैं, पर स्पष्टतः वे यथार्थ से कोसों दूर रहते हैं और कभी कभी तो लेखक की विवेकशून्यता की स्थिति में वे पात्र आम्बाभाविकता की भी चरम सीमा स्पर्श कर जाते हैं। ऐसी स्थिति में बौद्धिक वर्ग के पाठकों के लिये ये आदर्शवादी पात्र कुछ विशेष महत्व नहीं रखते, क्योंकि यह तो स्पष्ट ही रहता है कि ऐसे पात्रों के चरित्रों में जो परिवर्तन होता है, सभी यात्रिक होता है और स्वयं पात्रों का उन परिवर्तनों से कोई सम्बन्ध नहीं होता। यह बात मदैव ही स्मरणीय है कि साहित्य में वही पात्र शाश्वत होते हैं तथा जिनका ताना-बाना स्वाभाविक के परिवेश में निमित्त होता है। इसे हम दूसरे शब्दों में यथार्थवादी सृजन प्रक्रिया की कला भी कह सकते हैं। जो तथ्य यथार्थ से दूर है, वह जीवन से भी दूर है और इसीलिए वह जीवन महत्व शून्य हैं। इस विवेचन के उपरान्त कहा जा सकता है कि आदर्शवाद विषय-वस्तु तथा भौतिक पदार्थों की अपेक्षाकृत मूल सत्य को अधिक महत्व प्रदान करता है। उसकी दृष्टि बौद्धिकता पर आधारित है।

जीवन के सूक्ष्मतर मूल्यों को अत्यधिक उल्लेखनीय स्थान प्रदान करने के कारण वह आध्यात्मिक भी है। हमारे चारों ओर के परिवेश में जो दृश्यमान जगत स्थिति है, वह किसी चेन्न मत्ता की सृष्टि है, आदर्शवाद यह स्वीकारा है। वह मानव जीवन के आन्तरिक पक्ष पर अधिक बल प्रदान करता है। जीवन के आन्तरिक पक्ष में मानसिक सुख प्रसन्नता, परितोष एवं आनन्द की गणना की जाती है। मनुष्य जब तक आन्तरिक सुख नहीं प्राप्त कर लेता, उसका जीवन अयवस्थित रहता है। इसे वास्तविक आन्दोलन भी नहीं होती। आदर्शवाद उन्हीं मानव मूल्यों को ग्रहण करता है, जो कल्याणकारी हैं, शुभ संदेश सूचना है एवं सृजनात्मक हैं। आदर्शवाद भाव और कला की निरन्तर ऊँचाइयों को स्पर्श करने का प्रयत्न करता है। उसकी प्रवृत्ति मुख्यतया अन्तर्मुखी हैं, इसीलिए उसकी चेतना कभी-कभी आध्यात्मिक एवं रहस्यवादी सीमा तक पहुँच जाती है, जो उसे स्वाभाविकता से दूर हटाकर कृत्रिमता के परिवेश में पहुँचा देती है। आदर्शवाद उच्च नैतिक, धार्मिक, आध्यात्मिक एवं सौन्दर्य परक प्रतिमानों को स्वीकार करके उन्हीं के अनुसार जीवन और समाज को नए साँचे में ढालकर उनका रूप-विधान परिवर्तन करने की प्रेरणा देता है। आदर्शवाद का मूल स्वर नैतिक होता है। यह आदर्शवादी नैतिकता किसी सभ्यता एवं संस्कृति की मूलात्मा होती है। मनुष्य की यह स्वाभाविक प्रवृत्ति है कि वह अपने वर्तमान से सन्तुष्ट नहीं होता और अपने जीवन और समाज को महती आदर्शों की ओर ले जाने का प्रयत्न की प्रयत्न करता है। उसकी यह प्रवृत्ति नैसर्गिक है। टॉल्स्टॉय रवीन्द्रनाथ ठाकुर, रोम्यों रोलॉ, प्रेमचन्द, प्रसाद आदि सभी साहित्य के

माध्यम से इसी प्रवृत्ति का प्रकाशन करते रहे। आदर्शवाद की प्रमुख विशेषताओं पर निकाले गये इस निष्कर्ष के पश्चात् हम यहाँ इस प्रश्न पर भी विचार कर सकते हैं कि क्या इन अनेक दुर्बलताओं के बाद भी आदर्शवाद को पूर्णतया तिरस्कृत किया जा सकता है? इसका उत्तर स्पष्ट है। जैसा कि ऊपर बताया जा चुका है कि आदर्शवाद नैतिक मान्यताओं, मस्कृति, मभ्यता एवं आदर्शों के ही स्तम्भों पर आधारित है। जो साहित्य मूल्य मर्यादा रहित हैं आदर्शमुक्त हैं, वह हमारे लिए मूल्यहीन हैं। प्रत्येक शाश्वत साहित्य किसी उच्च आदर्श को सामने रखकर ही रचा जाता है और सभी उम्र साहित्य का कोई वास्तविक मूल्यान्वेषण हो सकता है। पर इस आदर्श की रक्षा या प्रस्तुतीकरण का वह तात्पर्य कदापि नहीं है कि आदर्श का आवरण साहित्य पर इतने गहन रूप से आच्छादित हो जाए कि उसकी सीमाओं के बन्धनों में साहित्य का दम घुटने लगे और उपयुक्त वायु में श्वास ग्रहण करने के लिए उसकी आत्मा छटपटाने लगे। अनावश्यक नियंत्रण साहित्य को बोझिल कर देता है, उसका गला घोट देता है, शाश्वतता के लिए आदर्श को यथार्थ की कठोर भूमि पर खड़े होने का प्रयत्न करना होगा तभी रचा गया साहित्य मूल्य-मर्यादा मुक्त भी होगा, साथ ही उसमें स्थायित्व भी होगा। हमें यह बात सदैव सदैव ही स्मरण रखनी होगी कि सर्वत्र आदर्श-ही आदर्श से व्याप्त साहित्य मूल्यहीन है, क्योंकि कि आज का हमारा जीवन भी इस आदर्श से कोनो दूर है।

आलोचनात्मक यथार्थवाद और यथार्थवाद में वस्तुतः सैद्धांतिक मतभेद नहीं है। दोनों में पर्याप्त असौ में समानता है। आलोचनात्मक यथार्थवाद बस यथार्थवाद का अगला कदम ही है। पीछे यथार्थवाद के स्वरूप को स्पष्ट करते हुए यह बात स्पष्ट की जा चुकी है कि यथार्थवाद के चित्रण के लिए तटस्थ एवं निरपेक्ष दृष्टि का होना आवश्यक होता है। आलोचनात्मक यथार्थवाद का चित्रण करने वाला लेखक भी यथार्थवाद की ही सभी आवश्यकताओं की पूर्ति करता है और अपनी दृष्टि भी तटस्थ एवं निरपेक्ष रखता है। पर तटस्थ एवं निरपेक्ष दृष्टि से जीवन और समाज की समस्याओं का यथार्थ चित्रण करके ही वह सतोष नहीं कर लेता, वरन् समाज की विकृतिओं, विषमताओं एवं असमानताओं पर तीव्र प्रहार कर वह उनकी कटु आलोचना भी करता है। वस्तुतः यह उसके लिए असह्य होता है कि तटस्थता एवं निरपेक्षता की अनिवार्य आवश्यकताओं के कारण वह उन विकृतियों का चित्रण कर चुप हो जाए। यह उनकी आलोचना कर लोगों को एक शाश्वत सत्य भी देना चाहता है। यही वह यथार्थवादी लेखक से भिन्न हो जाता है। समाज को एक सत्य तो यथार्थवादी लेखक ही देता है। पर उसके सम्बन्ध में वह कुछ कहता नहीं। इसे वह पूर्णतया निर्बैयक्तिक एवं तटस्थ भाव से ही प्रस्तुत करता है वह उसके वर्णन में अन्तर्निहित रहता है, पर आलोचनात्मक यथार्थवादी लेखक की आलोचनाएँ स्पष्ट रूप से ऊपर

उभरती हैं पर पाठको से जैसे स्पष्ट रूप से यह कहती हुई प्रतीत होती है, यही है समाज की यथार्थ स्थिति और यदि इसे तुम नहीं समझ सके हों, तो समझो, पर उसकी आलोचना से उमे आदर्शवादी न समझ लेना चाहिए। अपनी आलोचनाओं से वह आदर्शवादियों की भाँति किसी आदर्श या यूटोपिया निर्मित नहीं करता। वही केवल आलोचना करने तक ही सीमित रहता है, उससे आगे जाने का प्रयत्न नहीं करता। प्रेमचन्द, पाण्डेय बेचनशर्मा उग्र, चतुरसेन शास्त्री, विश्वम्भरनाथ शर्मा 'कौशिक' सुदर्शन तथा विनोदशर्कर व्यास की कहानियों में आलोचनात्मक यथार्थ की प्रवृत्ति प्राप्त होती है। यद्यपि शुद्ध रूप से आलोचनात्मक यथार्थवाद रूप से लिखी गई उनकी कहानियाँ कम ही हैं, पर कई कहानियों में इसके अंश प्राप्त होते हैं।

इसी प्रकार ऐतिहासिक यथार्थवाद में कोई तात्त्विक अन्तर नहीं है। आज की युगीन सामाजिक जीवन की इतिहास के रूप में पढ़ा जाएगा। आगे आने वाले काल में प्रेमचन्द को कहानियाँ कथात्मक रस के लिए कम, तत्कालीन सामाजिक, सांस्कृतिक एवं धार्मिक इतिहास के परिचय के लिए अधिक पढ़ी जाएगी। देशकाल का यह तात्त्विक अन्तर ही यथार्थवाद को ऐतिहासिक यथार्थवाद के रूप में परिणित कर देता है। ऐतिहासिक यथार्थवाद, तिथियों; नामों एवं घटनाओं की सत्यता के प्रति उतना आग्रहशील नहीं रहता, जितना तत्कालीन सामाजिक सांस्कृतिक एवं धार्मिक जीवन के चित्रण पर बल देता है। राहुल सांकृत्यायन ने एक स्थान पर ऐतिहासिक उपन्यासों के सन्दर्भ में लिखा है कि उनमें हमें ऐसे समाज और उसके व्यक्तियों का चित्रण करना पड़ता है, जो सदा के लिए विलुप्त हो चुका है, किन्तु उसने पदचिन्ह कुछ जरूर छोड़े हैं। जो उनके साथ मनमानी करने की इजाजत नहीं दे सकते : इन पद चिन्हों या ऐतिहासिक अवशेषों के पूरी तौर से अध्ययन को यदि अपने लिए दुष्कर समझते हैं, तो कौन कहता है, आप जरूर ही इस पद पर कदम रखें। हम देखते हैं। कम-से कम हमारे देश में, समर्थ कलाकार भी ऐसी गलती कर बैठते हैं और बिना तैयारी के ही कलम उठा लेते हैं। इसमें शक नहीं कि यदि उनकी लेखनी चमत्कारिक है तो साधारण पाठक उसे बड़ी दिलचस्पी से पढ़ेंगे और हमारे समालोचकों में बहुत कम ही ऐसे हैं। जो ऐतिहासिक यथार्थवाद की परख रखते हैं। वस्तुतः ऐतिहासिक कहानियों के सम्बन्ध में भी यही बात कही जा सकती है। यहाँ यह बात उल्लेखनीय है, कि अभी तक यह समझा जाता रहा है कि यथार्थवाद का सम्बन्ध केवल सम-सामयिकता से है, वह अतीत काल के प्रति न तो उत्तरदायी ही है, न उसकी महत्व प्रदान करता है और यथार्थवाद समकालीन जीवन, व्यथा; पीड़ा; व्यक्ति की आशा; निराशा एवं सफलता असफलता आदि अनेक मानवीय एवं स्वाभाविक स्थितियों का स्वाभाविक चित्रण करता है। यह मान्यता काफी दिनों तक विवादहीन रूप से पाश्चात्य संहित्य में स्वीकृत रही और यथार्थवाद समसामयिक जीवन से अपना सम्बन्ध बनाकर गतिशील एवं विकसित होता रहा। पर वाल्टर स्कॉट, एलेक्जेंडर

ड्यूमा, विक्टर ह्यूगो, लियो टॉल्स्टॉय आदि विदेशी लेखकों तथा हिन्दी में वृन्दावन लाल वर्मा जयशंकर प्रसाद, चतुरसेन शास्त्री आदि ने अधिकांश रूप में ऐतिहासिक विषयों को लेकर ही अपनी कहानियाँ लिखी हैं, और उनमें तत्कालीन युगीन सत्य की रक्षा की है।

वास्तव में यह सत्य कुछ और नहीं ऐतिहासिक यथार्थवाद ही था और सत्य की पूर्ण रक्षा करने का अभिप्राय ऐतिहासिक यथार्थवाद का चित्रण करना ही होता है। इन सभी लेखकों ने यह सिद्ध कर दिया है कि यथार्थवाद की सीमाएँ बाँधकर सीमित नहीं की जा सकती। यथार्थवाद व्यापक परिवेश में ही पलता और विकसित होता है तथा नित्य नवीन आयातों की स्थापना कर मानवीय संवेदना एवं मानव स्तर का मूल्यान्वेषण करने और सत्यान्वेषण करने का प्रयत्न करता है। यथार्थवाद जितना हमारे समकालीन जीवन में महत्व रखता है उतना ही अतीतकालीन जीवन में। समकालीन जीवन का सत्यानुभूति से प्रेरित जीवन यथार्थवाद है। अतीतकालीन जीवन का वही चित्रण ऐतिहासिक यथार्थवाद है। जितना अन्तर हमारे समकालीन और अतीतकालीन जीवन में है उतना ही अन्तर यथार्थवाद और ऐतिहासिक यथार्थवाद में है। अपने अतीतकालीन इतिहास के प्रति हमारे दृष्टिकोण का स्वरूप क्या होना चाहिए तथा अतीतकालीन जीवन में से चुनी गई कहानियों के कथानकों का संयोजन क्या और कैसे तथा समकालीन जीवन से उसका सम्बन्ध किस प्रकार स्थापित किया जाना चाहिए। यह सब वस्तुतः ऐतिहासिक यथार्थवाद का ही क्षेत्र है। ऐतिहासिक यथार्थवाद की मुख्य प्रवृत्ति किसी विशेष काल में सत्यान्वेषण की होती है। इतिहास में कहानियों के लिए विपुल सामग्री भरी पड़ी है, पर कहानीकार सभी का चित्रण अपनी कहानियों में नहीं करता और न वह उन घटनाओं को इस योग्य ही समझता है कि सभी का चित्रण करे। वह पहले समकालीन जीवन की ओर दृष्टिपात करता है, उसकी समस्याओं का, मानवीय जीवन का और प्रवृत्तियों का अध्ययन करता है। फिर उसी सदर्भ में वह इतिहास का गहन अध्ययन करता है और दोनों से सामंजस्य रखने वाली घटना को चुनकर उसका यथार्थ चित्रण कर वर्तमान जीवन पर प्रेरणादायक प्रभाव डालने का प्रयत्न करता है। इससे कहानीकार एक ही पत्थर से दो शिकार करता है, उसके दो उद्देश्य सिद्ध हो जाते : एक तो यह कि अतीत काल के स्वर्णिम चित्र साहित्य के माध्यम से सजीव अभिव्यक्ति प्राप्त करते हैं। दूसरे यह कि अतीत काल के गौरव एवं जीवन की मर्यादाओं से लेखक समकालीन जीवन को प्रभावित कर उचित मार्ग की ओर दिशान्मुख करना चाहता है। आज से सौ वर्ष या उससे भी आगे का कोई लेखक जब १९०० से या १९३० या ऐसे ही किसी काल को चुनकर कोई कहानी लिखना चाहेगा और यदि उसकी कहानी में प्रेमचन्द जैसी ही सत्यानुभूति होगी, तो वह कुछ और नहीं ऐतिहासिक यथार्थवाद ही होगा। वस्तुतः जो चोज प्रेमचन्द के लिए सामाजिक यथार्थ थी, वही आगे आने वाली



शताब्दी में ऐतिहासिक यथार्थवाद होगी ।

यदि सूक्ष्म दृष्टि से देखा जाए, तो यह अन्तर केवल सैद्धांतिक है । यथार्थवाद के चित्रण में कहानीकार को जो सावधानी अपनानी पड़ती है, वही ऐतिहासिक यथार्थवादी के चित्रण में भी अपेक्षित होती है । प्रश्न उठता है, क्या ऐतिहासिक यथार्थवाद के चित्रण के लिए यह आवश्यकता है जीवन को यथातथ्य चित्रित कर दे और कल्पना का आश्रय बिल्कुल ही न ग्रहण करे ? या वह कल्पना का आश्रय ग्रहण करे अपने चित्रण को कथात्मक रस से परिपूर्ण करे । इन प्रश्नों पर थोड़े विस्तार से विचारने की आवश्यकता है । पहली अवस्था का परिणाम क्या होगा । अर्थात् यदि कहानीकार एक विशेष काल को चुनकर उसकी प्रत्येक बातों, नामों और स्थानों का अत्यंत सूक्ष्मता के साथ चित्रण करे तो इसका परिणाम क्या होगा ? जहाँ तक मैं समझता हूँ, उसका यह चित्रण मात्र इतिहास ही बनकर रह जाएगा और उसकी कथात्मकता समाप्त हो जाएगी । वह एक शुष्क वैज्ञानिक अध्ययन मात्र रह जाएगा । जिस प्रकार विज्ञान की नीरसता लक्षित होती है, उसी भाँति उस अध्ययन की भी नीरसता लक्षित होगी विज्ञान की नीरसता—यह सुनकर कदाचित् सुविज्ञ जन चौकेंगे तो पहले यही जान लें कि नीरसता क्या है और सरसता क्या है ? इसकी कसौटी क्या है ? नीरसता और सरसता की कसौटी विषयगत नहीं है, बरन उसका प्रत्यक्ष सम्बन्ध मानव स्वभाव से है । एक चीज एक के लिए नीरस हो सकती है, पर वही दूसरे के लिए सरस हो सकती है विज्ञान में रुचि रखने वाले एव विज्ञान के छात्रों के लिए विज्ञान नीरस नहीं है, पर दूसरों के लिए है किन्तु कहानी की सरसता और विज्ञान की सरसता में कोई सैद्धांतिक अन्तर न होते हुए भी है । विज्ञान में इस बात का कोई प्रयत्न नहीं किया जाता कि उसमें सरसता उत्पन्न हो । पर कहानी, जैसा कि पिछले अध्यायो में कई स्थान पर स्पष्ट किया जा चुका है, किसी बात के सैद्धांतिक विवेचन या शास्त्रीय व्याख्या का माध्यम नहीं है । इसमें एक सरसता रहती है जो सामान्य पाठको एव बौद्धिक-प्रतिभा सम्पन्न पाठको-दोनों के लिए ही रोचक प्रतीत होती है । यह सरसता कहानी की गम्भीरता (यदि उसमें है) को किसी भी प्रकार न्यून नहीं करती । अतः एक बात स्पष्ट हुई कि कहानी में सरसता होती है, विज्ञान की भाँति नीरस अध्ययन के पूर्ण समावेश होते हुए भी इतिहास की भाँति प्राप्त तथ्यों को ज्यों-का-त्यों नहीं उपस्थित कर दिया जाता । यही दूसरे प्रश्न की स्थिति भी स्पष्ट हो जाती है, अर्थात् इन प्राप्ति ऐतिहासिक तथ्यों के प्रस्तुतीकरण में कल्पना कहाँ तक सहायक होती है ? उत्तर में कहा जा सकता है कि ऐतिहासिक कहानियों का कल्पना के प्रति कोई उपेक्षणीय दृष्टिकोण नहीं रहता [जयशंकर प्रसाद की आकाशदीप, पुरस्कार आदि कहानियाँ, वृन्दावनलाल वर्मा : शरणागत, प्रेमचन्द : रानी सरन्धा आदि कहानियाँ इस सन्दर्भ में दृष्टव्य हैं ।] ऐति-

हासिक कहानियों में कल्पना का आश्रय अनिवार्य रूप से ग्रहण किया जाता है, क्योंकि उसमें शुष्कता नहीं, कथात्मक सरसता उत्पन्न करनी होती है, जिसका उल्लेख ऊपर किया जा चुका है।

इस कल्पना-प्रयोग की भी कुछ सीमाएँ हैं। कल्पना के प्रयोग का यह अभिप्राय नहीं है कि उस विशेष युग, जिसे चित्रण का आधार बनाया गया है, की सामान्य विशेषताओं की पूर्ण उपेक्षा करके अपनी मनमानी विशेषताएँ आरोपित कर दी जाएँ। ऐतिहासिक कल्पना पर आधारित कहानीकार पूर्णतया काल्पनिक कथानक तो चुन सकता है, पर ऐतिहासिक यथार्थवाद की रक्षा के लिए उसे उस विशेष युग के वातावरण, संस्कृति, सामाजिक एवं राजनीतिक परिस्थितियों तथा मानव जीवन का सत्य चित्रण करना पड़ता है, इनकी उपेक्षा वह किसी भी रूप में नहीं कर सकता। जयशंकर प्रसाद की कई कहानियाँ कल्पित कथानकों पर आधारित होने के बावजूद उनमें हमें एक विशेष युग की सामान्य विशेषताओं का सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि से किया गया आधिकारिक दर्शन मिलता है। ऐतिहासिक यथार्थवाद यही है वास्तव में एक विशेष युग की सामान्य विशेषताओं को तोड़ना-मरोड़ना और नितान्त कल्पित चित्र उपस्थित करना न केवल ऐतिहासिक यथार्थवाद की ही उपेक्षा है, बल्कि कल्पना के प्रति भी दुराग्रह प्रकट करना है। ऐतिहासिक तथ्यों के अकलन में कहानीकार को पूर्ण स्वतन्त्रता है, पर सत्य एवं यथार्थ की रक्षा के लिए उनके सम्मुख कुछ सीमाएँ होती हैं और उसकी तटस्थता का होना अनिवार्य होता है, यहाँ एक और प्रश्न उठता है, ऐतिहासिक यथार्थवाद के सन्दर्भ में पात्रों का स्वरूप किस प्रकार होना चाहिये? ऐतिहासिक कहानियों के लिये इतिहासकार प्रायः इन्हीं पात्रों को मानता है जिनका उल्लेख इतिहास में होता है, पर यह भी कोई अनिवार्य नियम नहीं है। ऐतिहासिक कल्पना पर आधारित पूर्णतया कल्पित पात्रों को लेकर भी कहानियों की रचना की जाती है। पात्र ऐतिहासिक हों या न हों यह प्रश्न विशेष महत्व नहीं रखता। इसके कारण स्पष्ट हैं। प्रत्येक युग की अपनी विशेषताएँ होती हैं और उन विशेषताओं के सन्दर्भ में व्यक्ति विशेष जीवन जीता है। शासक वर्ग से सम्बन्धित लोगों के जीवन में अनेक आडम्बर, औपचारिकता, कृत्रिमता, घृणा, ईर्ष्या, द्वेष आदि अनेक बातें हो सकती हैं। सामान्य लोगों का जीवन स्वतन्त्र हो सकता है, परतन्त्र भी। विवाह और प्रेम सम्बन्धी नियंत्रण भी हो सकते हैं छूट भी। सामाजिक अनुशासन कठोर भी हो सकता है, शिथिल भी। यह प्रत्येक युग की अपनी-अपनी बात होती है। प्रत्येक युग की अपनी विशेषताएँ होती हैं, जो इस युग के वर्गगत मानव-जीवन को प्रभावित करती हैं और उसे गतिशील करती हैं। उस युग की भी अपनी भाषा होती है, जो वर्गगत मानव द्वारा विभिन्न स्तरों पर प्रयोग में लाई जाती है। कहानीकार इन्हीं विशेषताओं को अपने पात्रों में भरता है और उनमें स्वाभाविकता लाने का प्रयत्न करता है, यदि

पात्र ऐतिहासिक हैं, तब तो ये विशेषताएँ उनमें होती हैं, पर यदि पात्र पूर्णतया कल्पित हैं, तो कहानीकार अपने कलात्मक कौशल द्वारा उनमें इन्हीं विशेषताओं को भर उन्हें ऐतिहासिक रंग देता है। अतः पात्र ऐतिहासिक हो या कल्पित यह उतना महत्वपूर्ण नहीं होता, जितना उनका ऐतिहासिक रंग। ऐतिहासिक यथार्थवाद के लिए पात्रों के ऐतिहासिक रंग और स्वाभाविकता अत्यन्त ही महत्वपूर्ण होती है। इसी प्रकार ऐतिहासिक यथार्थवाद वातावरण पर बल देता है।

पात्रों की भाँति यह भी आवश्यक नहीं है कि कथानक पूर्णतया ऐतिहासिक ही हो। वह काल्पनिक भी हो सकता है, पर उसके वातावरण में ऐतिहासिक रंगों का होना आवश्यक होता है। यह ऐतिहासिक रंग उस विशेष युग की सभी सामान्य विशेषताओं का सावधानी एवं स्वाभाविकता के साथ चित्रण करने से उत्पन्न हो सकता है। वातावरण का यह स्वाभाविक एवं सत्य ऐतिहासिक रंग ही वास्तव में ऐतिहासिक यथार्थवाद है। इसे थोड़ा और स्पष्ट कर देना उचित होगा। आज से कोई दो-तीन शताब्दी पूर्व का भारत लें। उस समाज में प्रेम की स्वतन्त्रता नहीं थी नारियों में उच्च शिक्षा नहीं थी। समाज में संयुक्त परिवार प्रथा का प्रचलन था और बाल-विवाह समाज सम्मत था। नारियाँ आर्थिक रूप से परतन्त्र नहीं थी और एक प्रकार से पुरुष के आलम्बन पर जीवित रहती थी। यदि कोई कहानीकार उस काल से कोई कथानक चुनता है और उसमें पर्याप्त कलात्मक कौशल भी है तथा गहन अध्ययनशीलता है तो वह इन तथ्यों को अपनी कहानी में आवश्यकानुसार सङ्गठित करके स्वाभाविकता की रक्षा करने का पूर्ण प्रयत्न करता है, पर दूसरा कहानीकार, जिसमें यह कुशलता नहीं है, ऐसे पात्रों की कल्पना करेगा, जो खुले रूप में समाज में प्रेम करता है। वह सामाजिक अनुशासन की अवहेलना करेगा। उसके नारीपात्र, चाहे उनके पास कोई शिक्षा सम्बन्धी विशेषता हो या न हो, ऐसे तर्क-वितर्क करेंगी कि बड़े-बड़े विद्वान भी उनके सामने पानी भरने लगे। उनके पात्र व्यक्तिवाद और अस्तित्ववाद का भी पालन कर सकते हैं और संयुक्त परिवार प्रथा को ठोकर मार सकते हैं। और तो और उनके नारी पात्र ऐसा भी कह सकते हैं कि अब वे पुरुषों पर आश्रित नहीं रहेंगी और स्वयं धन कमाकर अपना पेट भरेगी। वे क्रियात्मक रूप से ऐसा करके दिखा भी देगी। पर वह कहानी एक साहित्यिक विडम्बना के अतिरिक्त कुछ और नहीं होगी। ऐसे कहानीकारों के सम्बन्ध में कहा ही क्या जा सकता है। दो एक ऐतिहासिक नामों या शब्दों को रख देना ही वे ऐतिहासिक कहानी लिखना समझते हैं। उनका चित्रण पूर्णतया हास्यास्पद प्रतीत होता है। ऐतिहासिक यथार्थवाद के लिए यह आवश्यक है कि उस युग की सामान्य विशेषताओं की पूर्ण रक्षा हो और उनका स्वाभाविकता के साथ चित्रण किया जाए। यह बड़े खेद की, साथ ही विस्मय की बात है कि हिन्दी के ऐतिहासिक कहानीकार ऐतिहासिक यथार्थवाद पर उतना बल नहीं देते, जितना

अपनी कल्पना पर। कल्पना को महत्व देना बुरा नहीं, पर उसकी अतिशयता अवांछनीय है। वास्तव में हिन्दी में जयशंकर प्रसाद और वृन्दावनलाल वर्मा को छोड़ कर किसी ने ऐतिहासिक यथार्थवाद का महत्व ही नहीं समझा है, इसीलिए अभी तक हिन्दी में वास्तविक रूप से उच्च कोटि की ऐतिहासिक कहानियाँ बहुत कम पढ़ने को मिली हैं। इसका कारण यही है कि हिन्दी के अधिकांश ऐतिहासिक कहानीकार अपनी कल्पना, सिद्धान्तों के प्रति अपने अत्यधिक आग्रह (या दुराग्रह!) एवं अपनी 'प्रतिभा' पर जितना बल देते हैं, उतना ऐतिहासिक युग विशेष के अध्ययन, चिन्तन एवं ऐतिहासिक यथार्थवाद के महत्व पर बल नहीं देते। ऐतिहासिक यथार्थवाद की अवहेलना ऐतिहासिक कहानियों को पगु बना देती है। ऐतिहासिक कहानियों में प्राण सजीवनी भरने का कार्य ऐतिहासिक यथार्थवाद ही करना है। ऐतिहासिक यथार्थवाद वास्तव में ऐतिहासिक कहानियों को ऐसी कसौटी दे देता है, जहाँ उसका मूल्यकन इतिहास और साहित्य दोनों ही दृष्टियों से सरलतापूर्ण हो सकता है। ऐतिहासिक यथार्थवाद ही उचित रूप में ऐतिहासिक कहानियों को वास्तविक रंग देता है और उन्हें स्वाभाविकता एवं सत्यता के आवरण में आवद्ध करता है। इसकी उपेक्षा किसी भी रूप में की ही नहीं जा सकती।

इस काल की कहानियों में चित्रित दूसरी प्रवृत्ति अति-यथार्थवाद है, जिसका जन्म अनेक साहित्यिक प्रवृत्तियों की भाँति फ्रांस में हुआ था इस आन्दोलन का नेतृत्व चार्ल्स बोदोलेयर ने किया। उनकी 'वॉयेज' की अन्तिम पक्तियों में इसका स्पष्ट निर्देश हुआ है। इस प्रवृत्ति के अनुसार स्वाभाविकता एवं सत्य की अभिव्यक्ति सर्व-सम्मत भौतिक एवं मानव-प्रकृति सम्बन्धी सिद्धान्तों के प्रतिकूल जीवन की विकृतियों में काम वासना सम्बन्धी वातावरण की छत्रछाया में प्रवेष्टित किया जाने लगा। इस प्रवृत्ति का जन्म १९२० के लगभग हुआ और आन्द्रे बेतन इसका जन्मदाता था। अति यथार्थवाद का प्रयोग अपोलैनियर के सिद्धान्तों के आधार पर ऐसी सत्ता के अर्थ में किया गया, जो दृश्यमान वास्तविकता से परे हो। इसकी प्रकृति अधिकांश रूप में मानसिक विकृतियों से सम्बद्ध है, अति यथार्थवादी कहानियों [चतुर्सेन शास्त्री ऋषभ-चरण जैन तथा पाण्डेय बेचन शर्मा उग्र की कहानियाँ] का सम्बन्ध प्रमुखतया स्वप्नों और मानव की अर्द्ध जाग्रत स्थितियों से ही है। आन्द्रे [बेतन के अनुसार अति-यथार्थवादी कृति में स्वतः चलित लेखन प्रणाली को अत्यधिक महत्व प्रदान किया जाता है। प्रश्न उठता है, यह स्वतः चलित लेखन प्रणाली है क्या? इसका उत्तर देते हुए हर्वर्ड रीड ने अपने एक लेस 'मिथ, ड्रीम एण्ड पोयम' में कहा है कि स्वतः चलित-लेखन प्रणाली से अभिप्राय मन की उस स्थिति से है, जिसमें अभिव्यक्ति तत्काल एवं नैसर्गिक रूप में होती है और जहाँ भाव-चित्र तथा उसकी शाब्दिक प्रकृति में समय का कोई अन्तर नहीं पड़ता। पर इस प्रणाली के अनुगम का दुष्परिणाम यह

हुआ कि कला अव्यवस्थित रूप में प्रकाशित होने लगी और कला के क्षेत्र में अराजकनावाद की स्थिति उत्पन्न हो गई। अति-यथार्थवाद की स्थिति अनीश्वरवाद पर अवस्थित है। वह कला के बौद्धिक स्वरूप का पक्षपाती नहीं है। कह एकान्तिकता से परिपूर्ण जीवन के काल्पनिक पक्ष के ही प्रति अधिक आग्रहशील है।

व्यक्तित्व के अंतर्विरोधों का चित्रण करना एवं भाव-प्रकाशन करना अति-यथार्थवाद का चरम लक्ष्य है। वह प्रचलित नैतिक मान्यताओं को अस्वीकृत करता है। उसकी नैतिकता का स्वरूप स्वतन्त्रता एवं प्रेम पर आधारित है क्योंकि आज की प्रचलित नैतिकता उसके विचार में आडम्बरपूर्ण एवं थोड़ी है। अति-यथार्थवाद का मत है कि अपने चित्रण में कथाकार को पूर्ण स्वतन्त्रता हो, उस पर मर्यादाओं, आदर्शों एवं नैतिकता के कोई बन्धन न हो। अति-यथार्थवाद हृदय की भावनात्मक गति का प्रतिनिधित्व करता है। यह बौद्धिकता के विरुद्ध है, किन्तु साथ ही भावुकता के प्रति भी अग्रहशील नहीं है, यदि अति-यथार्थवाद को कोई पीछे उसके आधार बिन्दु तक ले जाना चाहिए, तो वे मूलभूत तत्व प्राप्त होंगे, जिस पर किसी भी उपयोगी भौतिक निर्माण किया जा सकता है। वे मूलभूत तत्व प्राकृतिक विज्ञान और मनोविज्ञान से सम्बन्धित हैं। अति-यथार्थवाद की यदि कोई दार्शनिक आपत्ति अतीत काल में कहीं प्राप्त होती है, तो वह हीगल में ही, फ्रायड के अनुसार चेतन के स्पन्दन गम्भीर कामना के रूप में प्रस्फुटित होते हैं और व्यञ्जना परिस्थितियाँ, असतोष एवं अतृप्त वासनाएँ उन्माद के रूप में परिणत हो जाती हैं, जिससे एक नए वाद का जन्म होता है, जो अति-यथार्थवाद है। वस्तुतः यह और कुछ नहीं यथार्थवाद का चरम रूप ही है। यह रूप-विन्यास आदि को चेतन मन की कार्य-प्रक्रिया स्वीकारता है। चेतन मन अवचेतन मन की तुलना में दुर्बल और शक्तिहीन है। अवचेतन मन किसी भी प्रकार के बन्धन, नियन्त्रण या सीमाओं को नहीं स्वीकारता। नैतिकता, भय, लज्जा तथा सकोच उसके लिए महत्वहीन होते हैं। इस प्रकार एक असंगति की स्थिति उसे प्रिय है। काम की अतृप्ति प्रायः सामान्यजनो में होती है और अवचेतन में उनके विस्फोट की सम्भावना बराबर बनी रहती है। इस प्रकार एक असन्तुलन की स्थिति उत्पन्न हो जाती है। यह असंगति और असन्तुलन ही अति-यथार्थवाद के दो आधारभूत स्तम्भ हैं। यह मनुष्य के अचेतन मन से ही विशेषतः सम्बन्धित है। अति-यथार्थवादियों के अनुसार किसी भी प्रकार के सामाजिक आदर्श विवेक शून्य होते हैं। ठीक उसी प्रकार, जैसे कि मानवीय चेतन द्वारा छायांकित यह भौतिक जगत। अति-यथार्थवाद किसी नैतिक परम्परा के प्रति आस्थावान् नहीं है और क्लासिकल तथा पूजावादी परम्परा को तो बिल्कुल ही तिरस्कृत करता है। यह इस बात को स्वीकारता है कि प्रतिभाशाली व्यक्ति अपनी शैक्षणिक परम्पराओं एवं सामाजिक बातावरण, नैतिक मान्यताओं एवं सांस्कृतिक विश्वासों के कारण पीछे

एव खण्डित होते हैं, इसे दूसरे शब्दों में हम इस प्रकार भी स्पष्ट कर सकते हैं कि एक व्यक्ति अत्यन्त सुशिक्षित, शिष्ट एवं गम्भीर है। वह सभ्यता एव सस्कृति में भी पूर्ण विश्वास रखता है। पर इसका अभिप्राय नहीं है कि वह आन्तरिक रूप से भी वैसा ही है, जैसा कि बाह्य रूप से दिखाई पड़ता है। अपने सम्मानपूर्ण सामाजिक स्थिति की रक्षा के लिए उसे अपनी अनेक इच्छाओं, कामनाओं एव यहाँ तक कि वासनापरक इच्छाओं का भी दमन करना पड़ता है। व्यक्ति तो यह समझता है कि उसने इनका दमन कर दिया पर वस्तुस्थिति ऐसी है नहीं। वे सभी अवचेतन मन में सग्रहीत होती रहती हैं और उनके विस्फोट की सम्भावना निरन्तर बनी रहती है। अति-यथार्थवाद जैसा कि उल्लेख किया जा चुका है, इसी अवचेतन से सम्बन्धित है, जो व्यक्ति को खण्डित, शोषित एव विभ्रान्त करता है।

साम्यवाद की भाँति अति-यथार्थवाद भी यह आग्रह नहीं करता कि कलाकार अपनी वैयक्तिकता का परित्याग करे, वह इस बात पर बल देता है कि कलाकारों के मध्य सामान्य समस्याएँ हैं, जिनका उन्हें समाधान करना है और सामान्य खतरे में है, जिनसे उन्हें बचना है। पर अति-यथार्थवाद ने असन्तुलन एव असंगति के ऐसे बीभत्स एव घृणास्पद चित्र उपस्थित किए कि मानव मात्र विकृतियों का पुतला बन गया। फलस्वरूप अति-यथार्थवादी स्कूल पर अनेक दोषारोपण किए जाने लगे और उनके उत्तर भी दिए गए, पर सबसे भीषण आरोप यह किया गया कि अति-यथार्थवाद हिंसा और न्यूरोटिक प्रवृत्तियों को प्रश्रय देता है। वह वर्तमान नैतिकता को तिरस्कृत करता है, क्योंकि उसके विचार से वह रूढ़ और आडम्बरयुक्त है। वह प्रेम और स्वतन्त्रता पर आधारित नैतिकता को प्रमुखता प्रदान करता है। उसके विचार से आज की मानवता और कुछ नहीं पाप है। वह ऐसी नैतिकता से घृणा करता है, क्योंकि वह एक आडम्बर है और अधिकांश व्यक्ति अपूर्ण ही जन्म लेते हैं। उनकी रही-सही पूर्णता भी उनकी विषम परिस्थितियों के कारण समाप्त हो जाती है। मानवता के विकास से ही हम पाप और विकृति का निराकरण किया जा सकता है, किन्तु यह हमारा विश्वास है कि संगठित नियंत्रण एव दमन की सम्पूर्ण प्रणाली, जो आज की नैतिकता का सामाजिक तत्त्व है, को मनोवैज्ञानिक ढंग से गलत समझा जाता है और यह पूर्णतया हानिप्रद है। अतः सवेगों की पूर्ण सम्भव स्वतन्त्रता और प्रेम से वह चीज प्राप्त की जा सकती है जो किसी विधान या नियंत्रण से नहीं प्राप्त हो सकता। अति-यथार्थवाद किसी भावुक मानवतावाद से सम्बन्धित नहीं है। वह अत्यन्त कठोर ढंग से नियंत्रित मनोवैज्ञानिक है और यदि वह 'प्रेम' और 'सहानुभूति' जैसे शब्दों का प्रयोग करता है, तो इसीलिए कि व्यक्ति को आर्थिक एव वासनात्मक जीवन को उसके विश्लेषण में उसे इन शब्दों के शालीनतापूर्वक प्रयोग करने का अधिकार दिया है और इस प्रयोग में किंचितमात्र भी भावुकता का स्थान नहीं होता।

अति-यथार्थवाद, जो ज्ञान की एक प्रणाली है, फलस्वरूप विजय और सुरक्षा की भी प्रणाली है, मनुष्य की चेतनशीलता का रहस्योद्घाटन करता है। अति-यथार्थवाद यह स्वीकारता है कि सभी ध्यस्तियों से विचारों की समानता होती है और वह मनुष्य-मनुष्य के मध्य व्यवधान को समाप्त करने का प्रयत्न करता है। भेद-भाव या कायरता की किसी सीमा को वह नहीं मानता। उसका विचार है कि मनुष्य अपने आपका अन्वेषण करे, अपने स्वत्व को पहचाने और तभी वह उन सभी निधियों को प्राप्त कर सकने की सक्षमता प्राप्त कर सकेगा, जिससे उसे वंचित कर दिया गया है और जिसका संचय वह प्रत्येक काल में करता है। यह संचयन, आत्मपीडन घुटन के फलस्वरूप ही हो पाता है, जो अल्पसंख्यक अधिकार प्राप्त लोगों के लिए होता है, जो मानव महानता का प्रतिपादन करने वाले प्रत्येक तत्वों से अघे और बहरे होते हैं। अति-यथार्थवाद अभिव्यक्ति की स्वतन्त्रता पर पूर्ण बल देता है और उसे और भी व्यापक बनाने का प्रयत्न करता है। वह स्वीकारता है कि मानव और उसकी कार्य प्रक्रिया अलग नहीं किए जा सकते। वह मनुष्य की स्वतन्त्रता में विश्वास रखता है और अपने पूर्ण सामर्थ्य से इस उद्देश्य-प्राप्ति का प्रयत्न करता है। वह इस प्रक्रिया में पराजयवाद, विभ्रान्त करने वाली प्रवृत्ति और शोषण का विरोध करता है। अति-यथार्थवाद का प्रयोग इस काल में अपनी कहानियों में पाण्डेय वचन शर्मा 'उग्र', चतुरसेन शास्त्री तथा ऋषभचरण जैन आदि कहानीकारों ने किया है।

अब इस युग की अन्तिम प्रवृत्ति रह जाती है—प्रकृतवाद। इसका प्रथम प्रयोग साहित्य में फ्रेन्च उपन्यासकारों द्वारा किया गया, जो अपने को फ्लावेयर का शिष्य और उत्तराधिकारी मानते थे। प्रकृतवाद को जोला और मोपांसा ने नेतृत्व प्रदान किया, यद्यपि फ्लावेयर स्वयं अपने को यथार्थवादी या प्रकृतवादी मानने से अस्वीकारता था। वह अपने को फ्रेन्को क्लासिस्ट स्वीकारता था और 'प्रकृतवाद' को 'असमर्थ' बताता था। प्रकृतवाद के विश्लेषण के सम्बन्ध में दो विख्यात समालोचनाएँ प्राप्त होती हैं। एक मोपांसा के उपन्यास *Pierre-et-jean* और दूसरे जोला की पुस्तक *Le-Roman-Experimental* की भूमिकाओं में। जोला के अनुसार प्रकृतवाद उन परिस्थितियों एवं वातावरण के अनुसार जन्मा था, जो व्यक्ति की पूर्णता एवं सत्ता निश्चित करती है। उसने एक स्थान पर यह भी कहा कि लेखक का काम केवल वर्णन करना ही नहीं; ससार की अव्यवस्था भी ठीक करना है पर जैसा कि आगे प्रकृतवाद के सिद्धान्तों का विश्लेषण करते समय हम देखेंगे कि इस विचारधारा ने कुछ भी व्यवस्थित करने के बजाय ससार में घृणा निराशा एवं कुण्ठाजन्य परिस्थितियों को जन्म दिया। जोला अपने को प्रयोगवादी ही मानते थे और यह स्वीकारते थे कि प्रयोगवादी प्रकृति की जाँच करने वाला मजिस्ट्रेट होता है और हम मनुष्य एवं उसके विचारों की जाँच करने वाले मजिस्ट्रेट हैं। यद्यपि यह सत्य है कि नित्य-प्रति के

जीवन के अनुभवों पर लेखन को आधारित करना पड़ता है और ऐसे अनुभव या तथ्य प्राप्त हैं। उस जीवन से असीम नोट बनाए जा सकते हैं, पर यह बिल्कुल ही असत्य है कि कोई पर्यवेक्षण, प्रयोग अथवा अच्छे तथ्य ही कहानी का रूप धारण कर लेते हैं। यद्यपि जोला और मोर्पासा ने इसे ही सत्य मान लिया था और उनकी रचनाओं में यत्र-तत्र मानव अनुभूतियों को चित्रण प्राप्त हो जाते हैं। पर ऐसा आशिक रूप में ही हुआ है, उन्होंने इस पर बल नहीं दिया। प्रकृतवाद जीवन के वैज्ञानिक अध्ययन करने का प्रयत्न करता है जिस पर डार्विन और स्पेन्सर आदि के सिद्धान्त का पर्याप्त प्रभाव पड़ा था। डार्विन सिद्धान्त के अनुसार प्रत्येक मनुष्य में पाशविक प्रवृत्तियाँ अवशिष्ट हैं। प्रकृतवाद ने इस मूल सत्य को, जो मुख्य रूप से जीव-विज्ञान एवं शरीर विज्ञान से ही सम्बन्धित हैं—अपना लिया और उसे साहित्य के क्षेत्र में ले आने का प्रयत्न किया। इस प्रकार प्रकृतवाद ने यथार्थवाद को उसके पूर्णतया नग्न रूप में देखा।

यह साहित्य में निराशा के परिणामस्वरूप उत्पन्न हुआ है। इसमें ज्ञान-प्रकाश से युक्त आशावादी आदर्शवाद के ध्वसावशेष, मनुष्य की पूर्णता एवं निष्ठा में पूर्ण अनास्था, प्रजातान्त्रिक प्रणाली में अविश्वास और मानव विकास के प्रति निराशा के भाव लक्षित होते हैं। प्रकृतवादियों के लिए समाज कोई अस्तित्व नहीं रखता। वे इसका खण्डन करते हैं। वे केवल मनुष्य या प्राकृतिक विकास दिखाकर उसकी प्रवृत्तियों को उभारना चाहते हैं, क्योंकि यह सारी मानवता पशुवत् है और मनुष्य पशु है, बायोलॉजिकल जीव प्राणी है। वे इस बात को भी नहीं स्वीकारते कि आत्मिक विकास से ही अन्तिम पूर्णता प्राप्त होती है। प्रजातान्त्रिक स्वतन्त्रता के सन्दर्भ में विकास भी उनके लिए अर्थहीन है और आदर्श, नैतिकता तथा सृष्टि की आत्मानुभूति उनके लिए शून्य स्वप्नों के समान है और ईश्वर की सत्ता स्वीकारना हास्यास्पद है। प्रकृतवाद नैतिकता के वर्तमान भानदण्डों के प्रति कठोर आलोचनात्मक दृष्टि रखता है, पर मनुष्य पर से वर्तमान नैतिक नियंत्रण शिथिल करने की प्रयत्नशीलता से वह किसी स्वतन्त्रता का नहीं, बरन् निराशा का स्वर ही उद्घोषित करता है और यद्यपि इसका आविर्भाव विज्ञान से ही हुआ है, फिर भी वैज्ञानिक सिद्धान्तों में यह किसी सुख का अनुभव नहीं करता। प्रकृतवादियों के लिए प्रत्येक वैज्ञानिक निष्कर्ष मनुष्य की असहाय्यवस्था की ओर संकेत करता है, प्रकृतवाद किसी धार्मिक परम्परा में विश्वास नहीं रखता। उसके आधारभूत सिद्धान्त प्राकृतिक शक्तियाँ हैं। उसके अनुसार मनुष्य पशुब्रह्म है। प्रकृति कठोर है। मानव स्वभाव स्वार्थी, निर्दयी और कामुक है।

इस विचारधारा में प्राकृतिक व्यवस्था का उन्मीलन होता है। ऐतिहासिक रूप से प्रकृतवाद यद्यपि यथार्थवाद की ही एक विकसित शैली है और वह उसका



चरम रूप स्वीकारा जा सकता है, पर स्वयं जोला के लिए यथार्थवाद अर्थहीन था। उसका उद्देश्य था कि यथार्थवाद व्यक्तिवादी स्वभाव के ही अधीन हो। उसका विचार था कि मानव सत्य से बढकर कुछ और नहीं है। वह चाहता था कि कला जीवन के प्रति सत्य हो। उसके लिए कला मनुष्य—जो परिवर्तनशील तत्व है और प्रकृति—जो अपरिवर्तनशील है, के मध्य होने वाले परस्पर विवाह के समान है। सौन्दर्य की उसके अनुसार कोई पृथक् सत्ता नहीं स्वीकारी जा सकती। वह भी अनिवार्यतः एक मानवीय तत्व है। अतः कथाकार का दायित्व है कि वह अपने ही समय में अन्वेष्टित सौन्दर्य तत्वों का उद्घाटन करे। प्रकृतवाद जीवन का यथातथ्य चित्रण करता है। वह जीवन, जैसा है, उसी रूप में चित्रित कर अपनी दृष्टि पूर्णतया तटस्थ एवं निरपेक्ष रखता है। उसमें प्रत्यक्ष आलोचना का अभाव रहता है। उसके अन्दर न आदर्श स्थापित करने और न कोई संदेश देने की प्रवृत्ति रहती है। वह तो समाज की वीभत्सता एवं गनगना दिखाकर सतोष कर लेता है। सत्य की स्थापना करने में प्रकृतवाद विज्ञान के नियमों का पालन करता है। इस प्रकार प्रकृतवाद जीवन के अस्वस्थ एवं कुत्सित पक्षों पर ही अधिक बल देता है। जीवन में निरीक्षण करने की उसकी दृष्टि पूर्णतया एकांगी है। वह मनुष्य की पाशविक वृत्तियों के अतिरिक्त कुछ और देखने तथा समझने के प्रति मौन है, इसीलिए उसका दृष्टिकोण नैराश्यपूर्ण है। प्रकृतवाद यह समझता है कि मनुष्य इतना पशु हो गया है, समाज में कुत्सित वृत्तियाँ इतनी प्रसारित हो चुकी हैं कि अब सुधार होना या मनुष्य का सत्पथ पर अग्रसर होना कठिन है। इसीलिए उसको सर्वत्र निराशा-ही-निराशा दृष्टिगोचर होती है। एक सुविज्ञ के अनुसार प्रकृतवाद बहुत दिनों तक जलता रहा और अन्त में स्वयं ही जलकर राख हो गया। तब अग्नि-शिखा को प्रज्ज्वलित करने के लिए उसकी लौ में भोकने के लिए उसे और भी सामग्री की आवश्यकता हुई, विशेषतया नारियों की। वे उसको दुःख देंगी और वह उस दुःख को उन्हें व्याज-सहित वापस कर देगा। इस प्रकार प्रकृतवाद ने अपने चारों तरफ के हर व्यक्ति पर दुर्भाग्य की छाया अंकित कर दी और लोगों को जीवन के प्रति अस्वस्थ एवं निराश बना दिया। प्रकृतवाद ने एक स्वर से यह घोषणा की कि प्रकृति की ओर लौट चलो। फलस्वरूप प्रत्येक परम्परा—धार्मिक अथवा नैतिक—एवं पूर्वग्रहों के प्रति प्रकृतवाद ने संघर्ष उत्पन्न करने की चेष्टा की। प्रकृतवाद इस प्रकार यथार्थ से पलायन है, हालाँकि प्रकृतवादियों ने अपने चित्रण को भी यथार्थ ही बताया है, पर कलाकार जो जीवन और समाज के प्रति सजग है, जानता है कि इस प्रकार का यथार्थ कला नहीं है। प्रकृतवाद ने जिस केमराईपन वाले यथार्थवाद पर बल दिया है, वह उतना ही अवांछनीय है, जितना कि यूरोपियन स्वच्छन्दतावाद। इसका सबसे बड़ा दोष यह है कि चीजें जिस रूप में वृत्तिशील हो रही हैं, उसको देखने या उसका मार्ग प्रशस्त करने में यह नितान्त रूप

से असमर्थ है। प्रकृतवाद सिर्फ इस पर ध्यान देता है कि चीजें किस रूप में हैं, न कि वे कौन सा रूप ग्रहण कर रही हैं। इस प्रकार यथार्थवाद अव्यावहारिक एवं नैराश्यपूर्ण है। यह भविष्य के प्रति किञ्चित्मात्र भी आस्थावान् नहीं है, इसीलिए उसकी उपेक्षा करता है। प्रकृतवाद में मानव-व्यवहार सामाजिक वातावरण के कार्य रूप में समझे जाते हैं और व्यक्ति इसकी विशेषताओं का जीवित समूह-पुञ्ज समझा जाता है। उसका अस्तित्व हममें उन्नी भाँति है, जिस प्रकार प्रकृति में पशुओं का।

एक ओर तो वह अकर्मण्यता की परिधि में आवद्ध है, दूसरी ओर वह सामाजिक एवं आर्थिक स्थितियों के उद्घाटन का प्रयत्न करता है। पर केवल पाशविक प्रवृत्तियों के ही वर्णन से साहित्यिक दृष्टि से ये सेकम सम्बन्धी प्रवृत्तियाँ पीडाएँ, उत्पीडित तथा भोगने एवं सहने की क्रियाएँ चाहे जितनी भी विस्तृत एवं पूर्ण क्यों न हो—मानव के सामाजिक, ऐतिहासिक एवं नैतिक अस्तित्व को पूर्णतया निम्न स्तर तक ले जाती हैं। इस प्रकार प्रकृतवाद मानव सघर्षों, विषमताओं एवं मनुष्य की पूर्णता को चित्रित करने की अनिवार्य कलात्मक अभिव्यक्ति के मार्ग में माध्यम नहीं बनूँ बाधा है। यही कारण है कि प्रकृतवाद ने अभिव्यक्ति का जो नवीन माध्यम प्रस्तुत किया और जिन नवीन तत्वों का उद्घाटन किया, उससे साहित्य समृद्ध नहीं हुआ। वरन् उसने साहित्य को सकीर्णता एवं निष्कृष्टता की निम्नतम सीमा तक पहुँचा दिया, मनुष्य के आन्तरिक जीवन और उसके आवश्यक अन्तर्द्वन्द्वों तथा सघर्षों का वास्तविक चित्रण केवल सामाजिक एवं ऐतिहासिक तत्वों के परिप्रेक्ष्य में ही किया जा सकता है। इससे भिन्न अपना नया सिद्धान्त गढ़ लेना और नवीन मनोवैज्ञानिक प्रवृत्ति खोज लेना पूर्णतया अवाञ्छनीय इसलिए है, क्योंकि यह कर्म अमूर्त नहीं हैं और पूर्ण मानव व्यक्तित्व को खंडित कर देता है। यह स्पष्ट है कि प्रकृतवादियों का पाशविक प्रवृत्तियों पर आधारित यह विचारधारा तथा प्रचारवादियों द्वारा अंकित मोटे रेखाचित्र पूर्ण मानव व्यक्तित्व के सत्य चित्र को अमिश्रित एवं विमिश्रित करते हैं। ऐसे कम ही लोग हैं, जो इस बात का अनुभव करते हैं कि मानवात्मा को छानबीन करने तथा उस के मानव होने में परिवर्तनशीलता का अध्ययन करने वाले मनोवैज्ञानिक भी पूर्ण मानव व्यक्तित्व के साहित्यिक प्रस्तुतीकरण को पूर्णतया नष्ट कर देते हैं। 'पूर्ण मानव व्यक्तित्व का सही चित्रण तभी सम्भव है। जब लेखक टाइप निर्मित करने का प्रयत्न करता है।

प्रश्न यहाँ मनुष्य के व्यक्तिगत स्वरूप एवं सामाजिक स्वरूप के मध्य परस्पर अन्तर्सम्बन्धों का है। जो बहुत ही विवादग्रस्त है और वर्तमान साहित्य में आज यह एक ऐसा कठिन प्रश्न है, जिसका उत्तर सरलता से नहीं दिया जा सकता। यह प्रश्न तभी से प्रारम्भ हुआ। जब से वर्तमान बुजुर्ग समाज की रचना हुई। सतही ढंग से देखा जाए तो मनुष्य के ये दोनों स्वरूप बिल्कुल ही अलग-अलग हैं और जैसे-जैसे वर्त-

मान बुर्जुआ समाज विकसित होता जाता है, मनुष्य का सबसे असम्भवतः स्वतंत्र एवं वैयक्तिक अस्तित्व उभरता जाता है। ऐसा प्रतीत होता है, जैसे कि व्यवृत्तगत जीवन अपने ही नियमों के अनुसार बढ़ रहा है और मानो उसकी फुलफिलमेंट और ट्रेजेडी सामाजिक वातावरण की सीमाओं से स्वतंत्र हो रही है, जोला ने एक स्थान पर लिखा है कि लेखक यदि वह अस्त जीवन की साधारण प्रवृत्तियों को चित्रित करने के मूलभूत सिद्धान्त को स्वीकारता है, तो उसे 'नायक की हत्या कर देनी चाहिए'। 'नायक' से उसका अभिप्राय ऐसे पात्रों एवं कथयुक्तियों से था, जो साधारण बन जाते हैं। यहाँ यह स्पष्ट हो जाता है कि किन सिद्धान्तों पर जोला महान् यथार्थवादियों के 'अवशेषों' की आलोचना करता है। जोला ने महान् यथार्थवादियों विशेषतया बाल्जाक और स्टेण्डहल की चर्चा अनेक बार की है और बार-बार इसे दुहराया है कि बाल्जाक और स्टेण्डहल इसीलिए महान् थे क्योंकि उन्होंने मानव विकास का बड़ी ईमानदारी से चित्रण किया है और मानव की पार्श्विक प्रवृत्तियों को समझने से लिए हमारी इस वृद्धि के लिए रोचक सामग्री प्रस्तुत की है। जोला इस प्रकार पुराने यथार्थवाद और नवीन यथार्थवाद का चक्र पूर्ण करता है अर्थात् यथार्थवाद से प्रकृतवाद की दिशा में प्रयाण करने वाले चक्र को। इस परिवर्तनशीलता का सामाजिक आधार इस सत्य पर आश्रित है कि बुर्जुआ मनोवृत्तियों ने लेखकों की जीवन दिशा भी पूर्णतया परिवर्तित कर दी है। प्रकृतवाद ने बुर्जुआ प्रभाव से यह लेखक का धर्म निश्चित कर दिया कि वह अपने समय के महान् सघर्षों में भाग न लेकर सार्वजनिक जीवन का केवल दर्शक बना है। यद्यपि प्रकृतवाद को उत्पत्तिवाद के सिद्धान्तों की व्याख्या के परिणामस्वरूप उत्पन्न बताया गया है, पर यह सदैव ही स्मरण रखना चाहिए कि फ्रांस में १९वीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध में इसके लिए काफी लम्बी तैयारियाँ की गई थी।

इस तथ्य की भी उपेक्षा नहीं की जा सकती कि अगस्त कॉमटे का समाज के विकास का विज्ञान और परिवार के नवीनीकरण के प्रति इसकी अत्यधिक चिन्ता ने निश्चय ही जोला के ऊपर अपना अपूर्व प्रभाव डाला होगा, चाहे स्वयं जोला ने कॉमटे की एक भी पुस्तक न पढ़ी हो। इस प्रकार प्रकृतवाद की पृष्ठभूमि प्राणिशास्त्र में निहित है, जो डार्विनवाद से भी अधिक विद्युद्ध एवं व्यापक महत्त्व रखता है। कॉमटे ने समाज के विकास का विज्ञान निश्चित किया और बाद में उसे साहित्य के क्षेत्र में भी प्रचलित किया। कॉमटे के अनुसार मनुष्य की मनोवैज्ञानिक स्थितियाँ और मानवीय कार्य-प्रक्रिया भौतिक कारणों का परिणाम मात्र है। जोला ने भी वैज्ञानिक सावधानी की विशेषता उसके निष्कर्षों के सन्दर्भ में आवश्यकता को महत्वपूर्ण सिद्ध किया है। प्रकृति और मनुष्य का अध्ययन किया जाता है, उसके प्राप्त विवरणों का वर्गीकरण किया जाता है और प्रयोगवादी एवं विश्लेषणात्मक सिद्धान्तों के उपयोग की दिशा में कदम-कदम आगे बढ़ाया जाता है, पर चीजों के निश्चित करने में प्रत्येक को साव-

धानी रखनी चाहिए। जोला की यह घोषणा विचित्र नहीं है। उस व्यक्ति ने, जिसने यह घोषणा की कि वेग परम्परा के अने नियम होते हैं और जिसने यह स्वीकारा कि विरोधताएँ और गुण उत्पादन की प्रक्रिया के परिणामस्वरूप उत्पन्न तत्त्व है, अपने सभी विचारधारा को 'कदाचित्' से प्रारम्भ किया है। वास्तव में इस घोषणा के पूर्व जोला की सभी कृतियाँ एक महान साधारणीकरण की पृष्ठभूमि के लिए तैयार ही थी। उसने प्रायः यह कहा है कि अधिकांश रूप में इसके लिखने का यह उद्देश्य ही है कि इन सभी अन्वेषणों की सहायता से सर्वाधिक विशेषता सम्पन्न तत्वों का विकास होना चाहिए और मनुष्य की बुरी से बुरी विकृतियों का रहस्योद्घाटन करना चाहिए। फ्लादेयर हानाकि इन चीजों के सगठन की कुरीतियों से पूर्णतया आश्चर्य था फिर भी वह जोला के ही समान निश्चित था कि कथाकार को मध्यस्थ का अभिनय नहीं पूर्ण करना चाहिए। जार्ज सैंड को लिखे गए अपने एक पत्र में उसने लिखा है कि, 'मेरे लिए कला का महानतम आदर्श यही है कि कलाकार को अपने सृजन में उतना ही प्रकट होना चाहिए जितना इस सृष्टि में ईश्वर। उससे किसी भी अंश में अधिक नहीं। यह इस बात पर बल देता है कि कथाकार को इस बात का सतत प्रयास करना चाहिए कि वह अपने पात्रों की अन्तरात्मा में बैठकर स्वयं उनका चित्रण करे। न कि वह अपनी अन्तरात्मा का चित्रण करे। फ्रांस में प्रकृतवाद का प्रारम्भ ही इस दृष्टिकोण से हुआ था कि जिस प्रकार पशुओं का अध्ययन किया जाता है। उसी भाँति मनुष्यों का भी अध्ययन किया जाना चाहिए। प्रकृतवाद ने परिवेश पर अपना बल विशेष रूप से देते हुए कथा-साहित्य को बाह्य विवरणों से सम्बद्ध किया। उसने मानसिक स्थिति के यथार्थ चित्रण पर बल दिया। प्रकृति ने जब मनुष्य को इस सृष्टि में भेजा था, तो उसके तन पर एक भी कपड़ा नहीं था। वह जो कुछ भी वस्त्र धारण करता है, कृत्रिमता का परिचायक है, प्रकृति के मार्ग में अवरोध उत्पन्न करता है। यदि साहित्य में ही ऐसी कृत्रिमता प्रदर्शित की जाती है, तो वह प्राणहीन बन जाता है।

वास्तव में साहित्य और प्रकृति के मध्य व्यवधान जितना ही न्यून होगा। साहित्य उतना ही श्रेष्ठ होगा—प्रकृतवाद की यह धारणा थी। प्रकृतवाद के अनुसार मनुष्य पहले पशु सुलभ था, समय के क्रम ने उसमें विकास के भाव भर दिए और आज वह सम्पत्ता एवं संस्कृति के आवरण में बँधा शान से बैठा है। पर सभ्यता एवं संस्कृति का यह आवरण सत्य नहीं है, कृत्रिम है, मनुष्य अब भी मूल रूप से पशु ही है और उसमें पार्श्विक प्रवृत्तियों का साम्राज्य है, समय आने पर बाह्य रूप में प्रकट होती है और मनुष्य का वास्तविक रूप स्पष्ट होता है। ये पार्श्विक प्रवृत्तियाँ मानसिक स्थितियों में लक्षित होती हैं। कथाकार का कर्तव्य है कि मनुष्य की इन पार्श्विक प्रवृत्तियों एवं मानसिक स्थितियों को स्पष्ट रूप से चित्रित करे। यही प्रकृतवाद

का ध्येय है। प्रकृतवाद ने यह जोर देकर कहा कि मनुष्य को प्रकृति की ओर लौट चलना चाहिए, क्योंकि वही उसकी स्वभाविक अवस्था है। इस प्रकार प्रकृतवाद यथार्थवाद से भिन्न मार्ग पर चलता है, क्योंकि कलाकार यह समझता है कि इस प्रकार निम्नकोटि का एव निर्लज्जता असयम के ऊपर आधारित यथार्थवाद का चित्रण कला नहीं है। प्रकृतवाद वास्तव में साहित्य को आत्मिक और नैतिक रूप से शून्य कर देता है और जब प्रकृतवाद का सम्बन्ध किसी पुस्तक या लेखक से जोड़ा जाता है, तो उसे सापेक्षिक रूप में ही ग्रहण करना चाहिए। एक आलोचक के अनुसार प्रकृतवाद साहित्य के उद्देश्य को कुठित कर देता है। यदि हम प्रकृतवादियों की सामान्य विशेषताओं को जानना चाहे, तो उन्हें इस प्रकार एक स्थान पर रख सकते हैं। प्रकृतवादी रचनाओं में सप्रयत्न वस्तुगुणता रहनी है, उनमें पूर्ण स्पष्टता रहनी है। भौतिकता के प्रति पूर्णतया अनैतिक दृष्टिकोण रहता है, निश्चयवाद का दर्शन संचारित होता है और उस पर नैराश्य का पूर्ण साम्राज्य आच्छादित रहता है। प्रकृतवादी जिन्हें 'महान और 'दृढ़' पात्र कहते हैं, वे वस्तुन कुछ और नहीं पशु होते हैं या न्यूरोटिक प्रवृत्ति के होते हैं। प्रकृतवाद के लिए नैतिकता मूल्यहीन एव अर्थहीन है, पर नैतिक मान्यताओं एव नियंत्रण के तिरस्कार से यह किसी स्वतन्त्रता की नहीं, बरन नैराश्य की उपलब्धि करता है। जैसाकि ऊपर स्पष्ट किया जा चुका है, वैज्ञानिक सिद्धान्तों से इसका आविर्भाव होने के बावजूद प्रकृतवाद का वैज्ञानिक निष्कर्षों में कोई विश्वास नहीं है। क्योंकि उसके अनुसार प्रत्येक वैज्ञानिक निष्कर्ष व्यक्ति की असहायावस्था की ओर संकेत करता है और इस असहनीय सृष्टि में उसकी उपेक्षापूर्ण स्थिति को सिद्ध करता है। साथ ही उसके आत्मसम्मान एव विशेष स्तर की शून्यता की ओर भी इंगित करता है। जबकि विद्वानों ने अपने गहन अध्ययन एव मनन चिन्तन से इस बात का अन्वेषण किया है कि प्रकृति के रहस्य आत्मनिर्माण के साधन हैं और ईश्वर की सत्ता के विद्यमान होने के प्रमाण हैं, प्रकृतवादी वैज्ञानिक अन्वेषणों में केवल मनुष्य की असहायावस्था प्राप्त करते हैं। एक ही स्रोत से एक शताब्दी से भी कम समय में दो परस्पर विरोधी विचारधाराओं का जन्म कदाचित् इस बात का प्रमाण है कि वातावरण सम्बन्धी इस तथ्य में विश्वास किया जा सकता है कि मनुष्य की प्रतिक्रियाएँ और उसकी स्थितियाँ अधिकांश रूप में समाज द्वारा सम्बन्धित और प्रभावित होती हैं, जिससे यह जीवन जीता है। डार्विनवाद और प्रकृतवाद इन दोनों ही विचारधाराओं के विकास के परिणामस्वरूप गहनता नैराश्यपूर्ण भावनाओं का उदय हुआ। प्रजातान्त्रिक सृष्टि में मनुष्य चरम विकास कर अपने को पूर्ण बना सकता है—इस रोमांटिक विचारधारा का पतन कर इस विकास ने यह प्रतिपादित किया कि मनुष्य अब भी पशु है और वह भी अपनी प्रारम्भिक अवस्था में ही है। इस प्रकार प्रकृतवाद ने साहित्यिक परिवेश को बहुत व्यापक न बनाकर उसे सीमित कर दिया और उसके

अस्वस्थ पहलुओं को अश्लील ढंग से चित्रण करना ही अपना प्रमुख धर्म समझा। अनि यथार्थवाद की भाँति हिन्दी में ही इस प्रकृतवादी विचारधारा को बहुत लोक-प्रियता नहीं प्राप्त हो सकी और इस काल में चतुरसेन शास्त्री, पांडेय बेचन शर्मा उप तथा ऋषभचरण जैन आदि कुछ कहानीकारों को छोड़कर किसी ने इनका प्रयोग नहीं किया। वास्तव में इस युग में हिन्दी कहानियों को अश्लीलता एवं विभ्रान्तता पूर्णरूप से निगल नहीं पाई थी और अधिकांश कहानीकार प्रेमचंद के नेतृत्व में संयम, नैतिकता आदर्श सस्कृति एवं मूल्य-मर्यादा की डोरों से बंधे हुए थे।

### प्रेमचंद

प्रेमचंद इस युग के सर्वश्रेष्ठ कहानीकार हैं। उन्होंने न केवल हिन्दी कहानी साहित्य को ही समृद्ध किया और कलात्मक कौशल से परिवेष्टित किया, वरन् साहित्य की सोद्देश्यता को प्रमाणित कर सामाजिक सन्दर्भों में दायित्व-निर्वाह की भावना से प्रत्येक कहानीकार को प्रेरित किया तथा साहित्य को अभिनव दिशा प्रदान की। इसका तात्कालिक परिणाम यह हुआ कि हिन्दी कहानियों को अभिनय अर्थवत्ता प्राप्त हुई और गरिमा के नए आयाम उससे सम्बद्ध होकर विकसित हुए। प्रेमचंद युग दृष्टा थे। उन्होंने न केवल अपने युग को देखा था, वरन् आगे आने वाले युग की विराट सम्भावनाओं को देखा था—देखा ही क्या, उन विराट सम्भावनाओं के निर्माण में अपूर्ण सक्रियता भी प्रकट की थी।

प्रत्येक साहित्यकार ने अपने कुछ निश्चित मत एवं सिद्धान्त होते हैं, जिनके लिए वह साहित्य रचता है। प्रत्येक समस्याओं को देखने और समझने तथा उनके मर्म को आत्मघात कर उन पर अपनी राय देने में उसका एक विशिष्ट ढंग होता है, जो व्यक्तित्व की भिन्नता के अनुरूप प्रत्येक कलाकार में अनेक स्तरों पर देखा-परखा जा सकता है। वस्तुतः एक साहित्यकार का उद्देश्य ही उसके साहित्य को समझने का सर्वोत्तम साधन होता है। यही कारण है कि आधुनिक युग में लगभग प्रत्येक साहित्यकार ने अपने साहित्यिक उद्देश्य को किन्हीं न किन्हीं रूपों में स्पष्ट करने का प्रयत्न किया है। यों तो किसी भी कलाकार का साहित्यिक उद्देश्य उसके साहित्य में ही खोजा जा सकता है, पर ये विचार अलग से भी लिखे जाते हैं, ताकि उनके सम्बन्ध में किसी भी प्रकार के भ्रम की कोई गुंजाइश न रहे।

प्रेमचंद प्रगतिशील कथकार थे। वे साहित्य को बहुत ही आदर्श दृष्टि से देखते थे और उनके लिए साहित्य का मानव जीवन में अत्यन्त उल्लेखनीय स्थान था वास्तव में ईमानदारी और दायित्व निर्वाह की भावना प्रेमचंद में इतनी कूट कर भरी हुई थी कि उन्होंने साहित्य को कभी हल्की दृष्टि से देखा ही नहीं! चूँकि वे साहित्य के क्षेत्र में पुस्तकों की पाठशाला से नहीं, वरन् जीवन की पाठशाला से आए थे, अतः उनका साहित्यिक उद्देश्य निमित्त होने में उनके जीवन के कटु अनुभवों, विषम

परिस्थितियों एवं अपने आस-पास के लोगों के विषम जीवन का अत्यन्त महत्त्वपूर्ण स्थान था।

प्रेमचंद अत्यन्त सुसंस्कृत एवं सामाजिक प्राणी थे। उनके जीवन में सुविधियों का इतना आश्रय हो गया था कि एक मीमांसा तक वे आदर्शवादी हो गए थे। उनकी इस विशेषताका भी उनके साहित्यिक उद्देश्य निर्मित होने में अत्यन्त महत्त्वपूर्ण स्थान है। तीसरी प्रमुख बात यह है कि प्रेमचंद का उदय साहित्य के क्षेत्र में ऐसे समय में हुआ था, जब ऐयारी, तिलस्मी और जासूसी साहित्य की भरमार थी। देवकीनन्दन खत्री, गोगलराम गहमरी तथा किशोरीलाल गोस्वामी आदि कथाकारों का ध्यान सुधारवादी प्रवृत्तियों के साथ २ कल्पनाशीलता एवं अतिशय मनोरंजन ही था। अतः कथा साहित्य उस समय मदारियों का तमाशा बना हुआ था, उसमें अपने कोई प्राण न थे। हिन्दी कथा साहित्य में प्राणतत्त्व स्थापित करने का वास्तविक कार्य प्रेमचन्द ने ही किया, जिन्होंने देर आयद दुरुस्त आयद वाली कहावत के अनुसार साहित्य को कल्पनाशील एवं ऐयारी-तिलस्मी जाल से निकालने का महत्त्वपूर्ण कार्य किया। टाल्सटाय, चेखव और गोर्की आदि का साहित्य सामाजिक सन्दर्भों में विकसित होकर उस समय विश्व के सभी भागों में प्रगतिशील एवं सजग कथाकारों के लिए आदर्श बना हुआ था। प्रेमचन्द ने भी साहित्य को उन्हीं आदर्शों के अनुरूप ढालने का प्रयत्न किया, जिससे उसमें भी महती भावनाओं का समावेश हो सके।

साहित्य के सम्बन्ध में एक स्थान पर उन्होंने लिखा है, 'साहित्य की बहुत सी परिभाषाएँ की गई हैं, पर मेरे विचार से उसकी सर्वोत्तम परिभाषा जीवन की आलोचना है। चाहे वह निबन्ध के रूप में हो, चाहे कहानियों के, या काव्य के, उसे हमारे जीवन की आलोचना और व्याख्या करनी चाहिए।' इस कथन से स्पष्ट है कि प्रेमचन्द ने साहित्य को कितना महत्त्वपूर्ण स्थान प्रदान किया था। वे साहित्य को मात्र मनोरंजन के लिए रचा जाना कभी पसन्द नहीं करते थे। साहित्य की महत्ता, संप्राणता, साथ ही वास्तविक सार्थकता वे इसी बात में मानते थे कि साहित्य जीवन के साथ घनिष्ठतम रूप से सम्बद्ध रहे। साहित्य और जीवन के मध्य बढ़ती खाई को वे साहित्य की मृत्यु ही समझते थे।

उपर्युक्त कथन से इस बात का भी स्पष्टीकरण हो जाता है कि प्रेमचन्द कलावादी नहीं थे। वे कला-कला के लिए है इस बात में विश्वास नहीं करते थे। हिन्दी कथा साहित्य में वे पहले ऐसे कथाकार हैं, जिन्होंने यह सिद्ध किया था कि कला जीवन के लिए है और कला की सार्थकता इसी में है कि वह जीवन को यथार्थ ढंग से अभिव्यक्त करे। इस सम्बन्ध में उनका मत उल्लेखनीय है, 'साहित्य का आधार जीवन है। जीवन परमात्मा की सृष्टि है इसलिए अनन्त है। अबोध है, अगम्य है। साहित्य मनुष्य की सृष्टि है इसलिए सुबोध है, सुगम है और मर्यादाओं

से परिमित है। जीवन परमात्मा को अपने कामों के लिए जवाबदेह है या नहीं, हमें मालूम नहीं, लेकिन साहित्य तो मनुष्य के सामने जवाबदेह है। इसके लिए कानून है, जिनसे वह इधर-उधर नहीं हो सकता। स्पष्ट है कि वे सौद्देश्यपूर्ण साहित्य को ही साहित्य की सजा से अभिहित करना चाहते थे और अपने साहित्य की कसौटी उन्होंने जीवन ही निर्धारित कर ली थी।

प्रेमचन्द साहित्य में सुसंस्कृतता एवं सुसूचितियों के हिमायती थे। एक तरफ तो उन्होंने कहा है, जीवन का उद्देश्य ही आनन्द है। मनुष्य जीवनपर्यन्त आनन्द ही की खोज में पड़ा रहता है। किसी को वह रत्न-द्रव्य में मिलता है, किसी को भरे-पूरे परिवार में, किसी को लम्बे चौड़े भवन में, किसी को ऐश्वर्य में, लेकिन साहित्य का आनन्द इन आनन्द से ऊँचा है, इससे पवित्र है। उसका आधार सुन्दर और सत्य है। वास्तव में सच्चा आनन्द सुन्दर और सत्य से मिलता है। उसी आनन्द को उत्पन्न करना साहित्य का उद्देश्य है। ऐश्वर्य या भोग के आनन्द में ग्लानि छिपी होती है। उससे अरुचि भी हो सकती है, परचाताप भी हो सकता है, पर सत्य और सुन्दर से जो आनन्द प्राप्त होता है, वह अखंड है, अपार है। तो दूसरी ओर कहते हैं, जिस साहित्य से हमारी सुसूचित न जगे, आध्यात्मिक और मानसिक तृप्ति न मिले, हम में शक्ति और गति न पैदा हो, हमारा सौन्दर्य प्रेम न जागृत हो, जो हम में सच्चा सकल और कठिनाइयों पर विजय पाने की सच्ची दृढ़ता न उत्पन्न करे, वह आज हमारे लिये बेकार है वह साहित्य कहलाने का अधिकारी नहीं। इसका अभिप्राय यही है कि अश्लील एवं असंस्कृत साहित्य के वे जबरदस्त विरोधी थे। उन्होंने साहित्य में सत्य, शिव और सुन्दर की स्थापना करने की चेष्टा की, जिसमें उन्हें प्रचुर मात्रा में सफलता भी प्राप्त हुई। साहित्य में उच्छ्वलता, मर्यादित परम्पराओं एवं कुत्सित मनोवृत्तियों का उन्होंने निरन्तर बहिष्कार किया है।

कुछ आलोचकों का कहना है कि प्रेमचन्द रसवादी नहीं थे। उनका दावा है कि प्रेमचन्द साहित्य में रसोपबन्धि नहीं होती। यदि प्रेमचन्द के उपन्यासों का दुराग्रहों से मुक्त होकर सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि से अध्ययन किया जाए, तो यह दावा अपने आप झूठा मिट्ट हो जाता है। प्रेमचन्द ने एक स्थान पर साफ-सफ लिखा है कि साहित्य मस्तिष्क की वस्तु नहीं, हृदय की वस्तु है। जहाँ ज्ञान और उपदेश असफल होता है, वहाँ साहित्य बाजी ले जाता है। इसे और भी स्पष्ट करते हुए उन्होंने लिखा है कि नीतिशास्त्र और साहित्यशास्त्र का लक्ष्य एक ही है, केवल उपदेश की विधि में अन्तर है। नीतिशास्त्र तर्कों और उदाहरणों के द्वारा बुद्धि और मन पर प्रभाव डालने का यत्न करता है, साहित्य ने अपने लिये मानसिक अवस्थाओं और भावों का क्षेत्र चुन लिया है। इसमें यह बात स्पष्ट हो जाती है कि साहित्य का उद्देश्य बौद्धिकता नहीं बल्कि हृदय का स्पन्दन है। यहाँ एक बात स्पष्ट कर देने की आवश्यकता है कि गद्य



मे रस का शब्दशः वही अभिप्राय नहीं होता, जो काव्य में होता है। हृदय को उद्वेलित करने की क्षमता, सौद्देश्यता के साथ मनोरंजन कर सकने की क्षमता तथा प्रवाह, उत्सुकता एवं कौतुहलता आदि गद्य में प्राप्त होने वाले रस में सम्मिश्रित होते हैं। यह बात प्रेमचन्द ने भली-भाँति समझ ली थी और अपने साहित्य में उन्होंने इसकी मार्मिक अभिव्यक्ति दी है। प्रेमचन्द तो साहित्य का यह उद्देश्य ही स्वीकारते थे कि वह हृदय को आलोकित करे और रस की अनिवार्यता की पूर्ति यह बात अपने आप कर देती है।

इसी सन्दर्भ में प्रेमचन्द ने साहित्य में व्याप्त सौन्दर्य बोध पर भी अपने विचार प्रकट किए हैं। उनके अनुसार हमें सुन्दरता की कसौटी बदलनी होगी। अभी तक यह कसौटी अमीरी और विलासिता के ढग की थी। हमारा कलाकार अमीरो का पल्ला पकड़े रहना चाहता था, उन्हीं की कद्रवानी पर उनका अस्तित्व अवलम्बित था और उन्हीं के सुख-दुःख, आशा-निराशा, प्रतियोगिता और प्रतिद्वन्द्विता की व्याख्या कला का उद्देश्य था। उसकी निगाह अन्तःपुर और बंगलो की ओर उठती थी। भोपड़े और खण्डहर उसके ध्यान के अधिकारी न थे। उन्हें वह मनुष्यता की परिधि से बाहर समझना था। ..वह भी मनुष्य हैं, उसके भी हृदय है और उसमें भी आकांक्षाएँ हैं—वह कला की कल्पना के बाहर की बात थी। वास्तव में प्रेमचन्द सौन्दर्य बोध की भावना के लिए समान स्तर आवश्यक समझते थे। वर्ग-वैषम्य एवं आर्थिक विषमताओं में भी वे दृष्टि की समानता के पक्षपाती थे और मानते थे कि विलासी जीवन अथवा आलीशान बंगलो में ऐश्वर्यशाली जीवन व्यतीत करने वाले लोगों में ही सौन्दर्यबोध की कल्पना नहीं की जा सकती, वरन् बच्चों वाली उस निर्बल रूपहीन स्त्री में भी, जो बच्चे को खेत में ड पर सुलाए पसीना बहा रही है। उन्होंने इस उपेक्षित वर्ग के सौन्दर्यबोध को ही अत्यधिक महत्ता प्रदान की और अपने साहित्य में चित्रित किया। वे समझते थे कि हमें अपने साहित्य का मानदण्ड ऊँचा करना होगा, जिससे वह समाज की अधिक सेवा कर सके; जिससे समाज में उसे वह पद मिले, जिसका वह अधिकारी है।

जहाँ तक साहित्य और समाज का सम्बन्ध है, प्रेमचन्द समाजवादी लेखक थे। वर्ग-वैषम्य, आर्थिक शोषण एवं बुर्जुआ मनोवृत्ति के बीच विकसित होने वाली पूँजीवादी संस्कृति के वे तीव्र विरोधी थे। वे ऐसी सामाजिक व्यवस्था का निर्माण चाहते थे, जिसमें किसी भी व्यक्ति का शोषण न हो सके और विकास करने का सभी को समान अवसर मिल सके। वे अपने साहित्य की रचना का उद्देश्य यही समझते थे कि एक समाजवादी ताने-बाने पर आधारित समाज का ढाँचा तैयार हो सके। उन्होंने एक स्थान पर लिखा है कि हमारा उद्देश्य जनमत तैयार करना है। इसलिये मैं सामाजिक विकास में विश्वास रखता हूँ। अच्छे तरीकों के असफल होने पर ही

क्रान्ति होती है। मेरा आदर्श है प्रत्येक को समाज का अवसर प्राप्त होना। इस सोपान तक बिना विकास के कैसे पहुँचा जा सकता है, इसका निर्णय लोगों के आचरण पर निर्भर है। जब तक हम व्यक्तिगत रूप से उन्नत नहीं हैं, तब तक कोई भी सामाजिक व्यवस्था आगे नहीं बढ़ सकती। क्रान्ति का परिणाम हमारे लिए बुरा होगा यह सदेहस्पद है। हो सकता है कि वह सब प्रकार की व्यक्तिगत स्वाधीनता को छीन कर तानाशाही के घृणित रूप में हमारे सामने आ खड़ा हो। मैं बुद्धि-करण के पक्ष में तो हूँ, उसे नष्ट करने के पक्ष में नहीं। यदि मुझे विश्वास हो जाता और मैं जान लेता कि ध्वंस से हमें स्वर्ग मिलेगा तो मैंने ध्वंस की भी चिन्ता नहीं की होती।

प्रेमचन्द प्रगतिशील मूल्यों के चित्रण के हिमायती थे। वे मानते थे कि श्रेष्ठ साहित्यिक प्रगतिशील ही होता है। इसे हम मार्क्सवादी विचारधारा भी कह सकते हैं, जिनमें प्रेमचन्द की गहन आस्था थी। वे इस रूप में मार्क्सवादी नहीं थे, जिस रूप में यशपाल हैं। उन्होने केवल कम्युनिस्ट सिद्धान्तों को फिट भर कर देने के लिए अपने उपन्यासों का ताना बाना नहीं सगुणित किया है। उन्होंने मार्क्स के प्रगतिशील आदर्शों से अवश्य ही प्रेरणा ग्रहण की और अपने भारतीय समाज की कल्पना उन्हीं आदर्शों के अनुरूप की। उन्होंने लिखा है कि कम्युनिज्म चाहे फँसे, चाहे न फँसे परन्तु एक आदर्श समाज का आधार बदल गया है। दूसरी दुनिया के बारे में भारत-वर्ष जैसा रूढ़िवादी देश विचारमग्न रह सकता है लेकिन सारा ससार समाजवाद की ओर बढ़ रहा है। समाजवादी का नास्तिकतावाद और बिना जन्म और परम्परा का विचार किए मनुष्य को समान अवसर देना सच्चे धर्म के अधिक निकट है। इस प्रकार वे परम्पराओं के रूढ़ अनुयायी नहीं थे। ऊपर कहा ही गया है कि वे प्रगतिशील कलाकार थे। उन्होंने यदि जानबूझ कर परम्पराओं को तोड़ने का प्रयत्न नहीं किया तो उन्होंने आखे बन्द कर परम्पराओं का पालन भी नहीं किया। परम्पराओं से उन्होंने वही बातें ग्रहण की, जो उनकी दृष्टि में परिवर्तित परिस्थितियों एवं समकालीन वातावरण में प्रगतिशील एवं उपयोगी थी। उन्होंने प्रेम, विवाह एवं धर्म के सम्बन्ध में प्रगतिशील विचारों का ही अनुगमन किया है।

प्रेमचन्द सच्चे अर्थों में मानवतावादी लेखक थे। उनके साहित्य में मानव मूल्य और मर्यादा का चित्रण मिलता है। वे मानवतावादी दृष्टिकोण को उस व्यापक परिवेश में ही देखते थे, जहाँ तक कि इस दृष्टि का विस्तार है। वे इसकी सीमाएँ मूर्खता, गलियों, शहरो और तथाकथित अचलो में बाँध कर नहीं देखते थे क्योंकि मानवतावाद मनुष्य की दृष्टि से सम्बन्धित है और मनुष्य मनुष्य के विभाजन का यह आधार ऋद्ध नहीं हो सकता। जब कथा साहित्य में मानवतावादी दृष्टिकोण की जड़ उठाई जाती है, तो उसका अभिप्राय यही होता है कि मनुष्य केवल वृणा का

पात्र नहीं है और न वह ऊपर से नीचे तक अस्वस्थ ही है। मानवतावाद आस्था और भविष्य के प्रति आशावाद से घनिष्ठतम रूप से सम्बन्धित है मानवतावाद इस बात को स्वीकारता है कि मनुष्य की सम्पूर्णतम इकाई ही उसका वास्तविक प्रतिमान है। यह ठीक है कि मनुष्यमात्र अच्छा-ही-अच्छा नहीं है। पर यह ठीक है कि मनुष्य निर्फ बुरा-ही बुरा भी नहीं है। मनुष्य के मन में आदर्श और पशुता के मध्य कुछ-न-कुछ ऐसा अवश्य है जो पूर्ण मानवीय है और वही मनुष्य को सौन्दर्यबोध प्रगतिशीलता, सामाजिक दायित्व के निर्वाह तथा नैतिकता आदि के पथ पर समग्र शक्ति से अग्रसर करती है। प्रेमचन्द ने इस मानवीयता को पहचानने में अपनी पूरा समझता का सफलतापूर्वक परिचय दिया और उसका उमी सफलता से चित्रण भी किया। वे मानते थे कि मनुष्य के विकास का केन्द्र-बिन्दु समाज है और सामाजिक परिवेश में ही उसकी आस्थाएँ टूटती और बनती हैं। समाज से पलायन उसकी मृत्यु होती है। यह समझ लेना चाहिए कि वर्ग विभाजित होने के कारण समकालीन मनुष्य में मनुष्यता के गुणों का पूर्ण विकास नहीं हो पाया है और दुःख भी है, तो वह कुठित और एकांगी है। मनुष्य के आन्तरिक गुणों का सम्पूर्ण विकास वर्गहीन समाज में ही सम्भव हो सकता है। प्रेमचन्द ने इस सत्यता को गहराई से समझा था और अपने कथा साहित्य में मानवतावाद का प्रगतिशील चित्रण सरलता पूर्वक किया था।

प्रेमचन्द साहित्य में आस्था के हिमायती थे। आस्था स मेरा अग्रिप्राय जीवन और भविष्य के प्रति लेखकीय विश्वास से ही है। खण्डित मानव कुष्ठग्रस्त अथवा आस्थाहीनता के शिकार 'क्रितावी' मानवों से उनका कोई सम्बन्ध नहीं था उन्होंने साहित्य को पूर्ण आस्थामय बनाने की चेष्टा की थी। घोर विषमताओं एवं विपत्तियों में भी कभी आस्थाहीनता की बात वे नहीं करते थे। यह बात वे स्वस्थ परम्पराओं एवं प्रगतिशील मान्यताओं के विरुद्ध समझते थे। इस प्रकार प्रेमचन्द की साहित्य सम्बन्धी मान्यताएँ पूर्ण आधुनिक एवं प्रगतिशील थीं।

प्रेमचन्द की रचना परिस्थितियाँ

प्रेमचन्द ने जिस समय लिखना प्रारम्भ किया एक नया युग बन रहा था, जो वस्तुतः सन्क्रान्ति का युग था। अनेक मान्यताएँ टूट रही थीं। जीवन बहुत विषम हो गया था। ईसा की १८वीं और १९वीं शताब्दियों में किस प्रकार उत्तर-मुगलकालीन अराजकतापूर्ण परिस्थितियों में ब्रिटिश ईस्ट इण्डिया कम्पनी ने व्यापारिक दृष्टिकोण प्रस्तुत कर क्रमशः अपनी दूरदर्शिता, कुशल नीति एवं परस्पर वैमनस्य का लाभ उठाकर अपना शासन स्थापित कर लिया। यह भारतीय इतिहास की एक ऐसी महत्वपूर्ण, साथ ही सामान्यतः सर्वविदित घटना है कि उसका यहाँ विस्तृत विवरण करना न केवल पिष्टपेषण मात्र होगा, वरन् प्रस्तुत विषय की दृष्टि से अनावश्यक भी। जो बात हमारा ध्यान आकृष्ट करती है, वह यह है कि ईसा की १८वीं-१९वीं

शताब्दियों में मुगलों, सिक्खों, जाटों, मराठों आदि की भारतीय राजनीतिक शक्तियाँ आपस में एकता स्थापित कर विदेशियों की बढ़ती हुई शक्ति को रोकने में असमर्थ रहीं और देश में एक ऐसी जाति का शासन स्थापित हुआ, जो अपने यहाँ की औद्योगिक क्रांति से प्रेरित आर्थिक एवं साम्राज्यवादी नीति से प्रेरित थी। पिछले शानकों की भाँति उन्ने भारतवर्ष को अपना घर नहीं बनाया था। फलतः देश राजनीतिक दृष्टि में ही पराधीन नहीं हुआ, वरन् आर्थिक दृष्टि से भी उसकी दशा दिन पर-दिन शोचनीय होती गई। भारतवासियों का १८५७ ई० का प्रयास विफल हो जाने के पश्चात् अंग्रेजों की राजनीति और आर्थिक नीति खूब फली फूली। उनके पैर अच्छी तरह जम गए और देश में एक ऐसी शासन प्रणाली का जन्म हुआ, जो अनेक अंशों में पिछली शासन-प्रणाली या परम्परागत भारतीय शासन प्रणाली से नितान्त भिन्न थी।

एक शासन व्यवस्था को समाप्त कर उसके स्थान पर दूसरी शासन व्यवस्था की स्थापना के पश्चात् प्रत्येक दिशा में परिवर्तन होना स्वाभाविक है। भारत में भी ब्रिटिश शासन की स्थापना के साथ ही भिन्न दिशाओं में परिवर्तन एवं नवीन व्यवस्था लक्षित हुई। यहाँ की विशृंखल शिक्षा व्यवस्था में परिवर्तन, नवीन आविष्कारों का प्रचलन, समाचार पत्रों का प्रकाशन, नवीन आर्थिक संगठन आदि इसी शासन व्यवस्था में परिवर्तन के परिणाम थे। पर इस परिवर्तन की पृष्ठभूमि में भारत की स्थिति सुदृढ़ करने अथवा भारत का निर्माण कर एक कल्याणकारी राष्ट्र का रूप प्रदान करने की भावना नहीं, वरन् स्वयं अपनी शासन व्यवस्था को सुदृढ़ता प्रदान करने एवं अपने निजी स्वार्थों को पूर्ण करने की भावना क्रियाशील थी। ब्रिटिश अधिकारियों पर शासन का जो महत्ती उत्तरदायित्व था, उसके सफल निर्वाह के लिए ही उन्होंने प्रत्येक क्षेत्र में परिवर्तन करने की योजना बनाई थी।

परिवर्तन की दिशा में प्रथम चरण शिक्षा प्रणाली का पुनर्गठन था। मुगल शासन के पतन के पश्चात् देश में कोई केन्द्रीय शासन सत्ता न थी। कम्पनी का शासन स्थापित होने और उसकी व्यवस्था सुदृढ़ होने में अनेक वर्ष लग गए। इस बीच शिक्षा व्यवस्था की ओर विशेष ध्यान नहीं दिया जा सका। शिक्षा प्रसार के फलस्वरूप चेतना के प्रसारण से अमरीका में ब्रिटिश शासन समाप्त हो चुका था। ब्रिटिश अधिकारियों को भारत में भी इस घटना की पुनरावृत्ति की आशंका थी, अतः शिक्षा का प्रसार उन्होंने बहुत मथुर गति से करना प्रारम्भ किया। उनकी शिक्षा प्रसार की यह भावना शासन व्यवस्था में अधिकतम शक्तिशाली व्यक्तियों को स्थान देकर अपनी स्थिति सुदृढ़ करने की चिन्ता पर ही आधारित थी। ज्यों-ज्यों उनके प्रशासन का क्षेत्र बढ़ता जा रहा था, इंग्लैंड से शिक्षित व्यक्तियों को लाकर

उन्हे शासन व्यवस्था का भार सौंपना सम्भव न रह गया था। उच्च पदों पर और अन्य उत्तरदायी पदों पर तो उन्होंने अंग्रेजों को स्थान प्रदान किया था, पर उन्हें अधिक सख्या में शिक्षित क्लर्क चाहिए थे। इसलिए उन्होंने केवल क्लर्क पदा करने की शिक्षा प्रणाली और अंग्रेजों की पढ़ाई पर ही विशेष बल दिया।

शिक्षा प्रसार में ब्रिटिश अधिकारियों की उदासीनता के अतिरिक्त स्वयं कट्टर भारतवासियों द्वारा शिक्षा प्रसार का विरोध भी भारत में शिक्षा सम्बन्धी प्रगति में बाधा स्वरूप उपस्थित हो रहा था। इसके कारण स्पष्ट थे। भारतीय समाज में व्याप्त हृदियों को छिन्न भिन्न करना एवं घनाद्विद्यों से चली आ रही परम्पराओं को मिटाना सरल न था। इसमें प्रमुख कठिनाई यह भी थी कि यह कार्य उन विदेशियों द्वारा प्रारम्भ किया गया था, जिन्हें भारतीय कट्टरता अत्यन्त घृणित समझती थी और उनके प्रत्येक कार्य सन्देह एवं आशंका की दृष्टि से ही देखे जाते थे। पर मथर गति से ही सही, जैसे-जैसे शिक्षा का प्रसार होता गया, लोगों में नवीन चेतना की लहर उठने लगी। उनमें यह विचार शीघ्र ही पनपने लगा कि इतने विशाल देश पर मुट्ठी भर विदेशियों को शासन करने का कोई अधिकार नहीं है। तब उन्हें अपने अतीत के गौरव, जीवन की गरिमा और अपने जन्म सिद्ध अधिकारों का स्मरण हुआ और वे तन-मन से स्वाधीनता आन्दोलन को अप्रसर करने में लग गए। इस प्रकार नवीन शिक्षा प्रसार भारतीय दृष्टि से सौभाग्यशाली ही सिद्ध हुआ और ब्रिटिश दृष्टिकोण से दुर्भाग्यपूर्ण, क्योंकि जिस भय की आशंका से वे आक्रान्त थे, अन्ततोगत्वा वह आगे चलकर घटित होना प्रारम्भ ही हुआ।

नवीन शिक्षा के द्वारा देश में जिस नवीन सामाजिक, आर्थिक, राजनीतिक और सांस्कृतिक चेतना का उदय हो रहा था, उसमें नवीन वैज्ञानिक आविष्कारों का भी महत्वपूर्ण योगदान रहा। इस दिशा में भारत में प्रेसों का आगमन, एक महत्वपूर्ण घटना थी। शीघ्र ही विदेशों के महान् साहित्यकारों, चिंतकों एवं विचारकों की श्रेष्ठ पुस्तकों का अनुवाद भारत में होने लगा। इससे लोगों में पठन-पाठन की रुचि का भी प्रसार हुआ और चेतना के विकास के साथ ही भारतीय साहित्य की भी प्रगति हुई।

ब्रिटिश अधिकारियों की आर्थिक क्षेत्र में नीति यहाँ की अधिकाधिक सम्पदा लूटकर अपने देश में ले जाने की थी। वास्तव में यहाँ का धन-धान्य देख उनके मन में इस सीमा तक लोभ व्याप्त हो गया कि साधारण सी नैतिकता भी वे प्रदर्शित कर सके। थाम्सन और गैरेट ने अपनी प्रसिद्ध इतिहास पुस्तक में भारत की सच्चा एक ऐसे पेगोडा वृक्ष से दी है, जो उस समय तक बारम्बार हिलाया गया, जब तक कि वह पूर्णतया नष्ट नहीं हो गया। अंग्रेजों के मस्तिष्क में धन के प्रति इतना लोभ उत्पन्न हो गया था कि कार्टेज और पिछारों युग के स्पेनवासियों के समय से आज

सक कदाचित् उनकी पुनरावृत्ति नहीं हुई। यद्यपि धीरे-धीरे आर्थिक नीतियों में परिवर्तन होता रहा, पर स्वाभाविक तौर पर इंग्लैंड के हितों को सर्वोपरि महत्व दिया गया। जो थोड़ा-बहुत मुधार हुआ भी, वह ब्रिटिश अधिकारियों के प्रोत्साहन देने के फलस्वरूप ही हुआ। वे ही देश के शासक थे और सारा नियंत्रण भी उन्हीं के हाथों में था। उन्होंने जरा भी नियंत्रण कम किया तो भारतवासियों ने औद्योगिक विकास का पूर्ण प्रयत्न किया। परिणामस्वरूप उस प्रगति की गति कितनी भी मन्द क्यों न रही हो, धीरे-धीरे देश में आर्थिक क्रान्ति की लहरें उमड़ रही थी और भारतीय आर्थिक विकास एवं नवीन आर्थिक संगठन के प्रति प्रयत्नशील हो रहे थे, जिससे भारत के आर्थिक ढाँचे के इस परिवर्तन में एक ऐसे मध्यवर्ग का जन्म हुआ, जिस पर अंग्रेजी शिक्षा का सर्वाधिक प्रभाव था और भारत की दासता की शृंखलाओं को छिन्न-भिन्न करने के लिये जो सर्वाधिक कटिबद्ध था।

नवीन शिक्षा तथा वैज्ञानिक आविष्कारों के फलस्वरूप भारत में जिस चौमुखी जागृति और नवीन चेतना का विकास हो रहा था, धार्मिक रूढ़ियों का अतिक्रमण उसमें बाधा उपस्थित कर रहा था। भारत में समाज और धर्म के मध्य वस्तुतः कोई विभाजन रेखा नहीं खींची जा सकती। यहाँ समाज का आधार धर्म ही है। परम्पराओं में लोगों का इतना मोह था कि धार्मिक आडम्बरो में विश्वास न रखते हुए भी वे उनका पालन करते आ रहे थे। अतः इस कारण भी इस युग में अनेक सुधारवादी आन्दोलनों का सूत्रपात हुआ और धीरे-धीरे धार्मिक रूढ़ियों में लोगों की आस्था कम होती गई। इसके पीछे कई तत्व क्रियाशील थे। पहली थी, पश्चिम की वह चुनौती, जो औद्योगिक क्रान्ति की भावना लेकर आई थी। इसमें मौलिकता का अंश अत्यधिक था। भारतवासियों का अपना एक जीवन था और भौतिकता के पार्श्व में वे अपने अन्दर आध्यात्मिकता का जो भाव सन्निहित रखते थे, वह अन्य देशों में न था। अतः पश्चिम की इस चुनौती को स्वीकार कर लेने में उन्हें अपनी आत्मा की हत्या का भाव लक्षित हुआ। इससे पश्चिम के प्रति एक जबर्दस्त प्रतिक्रिया का भाव उत्पन्न हुआ, जिसे पूर्व और पश्चिम का संघर्ष भी कहा गया। यह वस्तुतः आध्यात्मिक क्षेत्र का संघर्ष था। स्वाभाविक रूप से यह प्रश्न उठाया जा सकता है कि भारत की तत्कालीन जीर्णोद्धार अवस्था में आध्यात्मिकता का भाव कहाँ से उत्पन्न हुआ? भारत के शिक्षित वर्ग ने एक ओर तो पश्चिम के बढ़ते हुए प्रभाव को देखा, तथा दूसरी ओर अपने देश में सर्वत्र निविड अन्धकार की छाया व्याप्त देखी। नैराश्य एवं दैन्य की उस विषम परिस्थिति में उन्हें भारतीय सभ्यता एवं संस्कृति के लुप्त हो जाने की पूर्ण सम्भावना लक्षित हुई और इसकी कल्पनामात्र से ही वे चिंतित हो उठे। अतः इस अन्धकार को मिटाने के लिए उन्होंने एक ऐसे भारतीय शास्त्र का स्वरूप निश्चित किया, जो भारतीय शिक्षित वर्ग को तो मान्य हो

ही, पश्चिम जगत भी उसे मान्यता प्रदान करे। अर्थात् धर्म का ऐना रूप प्रतिष्ठित हो, जो रूढ़ पौराणिकता और आडम्बर विहीन हो। वह धर्म का स्वरूप उपनिषदों के धर्म में खोजा गया, जो आज भी प्रचलित है। यह वही धर्म था, जिसे शंकराचार्य ने बौद्धों को परास्त करने के लिए प्रयोग किया था। अतः उस युग में जो धार्मिक सुधार आन्दोलन प्रारम्भ हुए, उसका एकमात्र उद्देश्य परम्परागत रूढ़ियों को समाप्त कर धर्म का एक सर्वसम्मत स्वरूप उपस्थित करने का था, जो शिक्षित वर्ग के आडम्बरयुक्त, परम्परागत एवं अनावश्यक रूप से कठिन होने के आरोपों से मुक्त हो।

उन्नीसवीं शताब्दी का सर्वप्रथम धार्मिक सुधार आन्दोलन ब्रह्म समाज (१८२८) के नाम से विख्यात है। इसने बहु-विवाह, छुआछूत, तथा मूर्ति-पूजा आदि का प्रबल विरोध किया और वैदिक हिन्दू धर्म को अत्यन्त सरल, सम्पूर्ण और युक्ति सगत बताया। इसी समय एक दूररे शक्तिशाली आन्दोलन का सूत्रपात १८७५ ई० स्वामी दयानन्द सरस्वती (१८२८-१८८३) के नेतृत्व में हुआ। यह आन्दोलन आर्य समाज आन्दोलन था, जिसका हिन्दी से घनिष्ठ सम्बन्ध था। इस आन्दोलन ने जाति-भेद, विधवा विवाह के प्रचलन और सम्मिलित खान-पान पर बल दिया। आर्यसमाज आन्दोलन आत्मिक शुद्धि पर अधिक बल देता था और लोगों में स्वदेश प्रेम, आत्म गौरव, जातीय धर्म निष्ठा और परम्परागत रूढ़ियों को समाप्त करने की भावना का संचार कर रहा था। वेदों के समय के पश्चात् अन्य जो बातें आर्य धर्म पर आरोपित की गई थी और जिनके परिणामस्वरूप वह आडम्बरयुक्त, कठिन और लोकप्रिय (शिक्षित वर्ग में) हो रहा था, आर्य समाज आन्दोलन उनका निराकरण कर आर्य धर्म को ऐसा स्वरूप प्रदान करना चाहता था, जिससे वह हर दृष्टिकोण से प्रगतिशील, सरल एवं आडम्बरहीन धर्म के रूप में सभी वर्गों में लोकप्रिय हो सके। उन्होंने वेदों की नए ढंग से व्याख्या प्रस्तुत की, तथा सत्य को ग्रहण करने और असत्य का त्याग करने, अविद्या का नाश और विद्या की वृद्धि पर जोर दिया। आर्य समाज आन्दोलन ने नारियों के कल्याण के लिए भी अनेक महत्त्वपूर्ण कार्य किए। उन्नीसवीं शताब्दी में भारत में नारियों की स्थिति शोचनीय थी। उन्हें सामाजिक और राजनीतिक सम्मान न प्राप्त थे। शिक्षा से वे वंचित थी, उन्हें आर्थिक स्वतन्त्रता भी न प्राप्त थी और न उनकी स्थिति में सुधार हेतु प्रयत्न की दिशा में उत्साह ही था। स्वामी दयानन्द से पहले यद्यपि राजा राममोहन राय नारी उत्थान के प्रति अपनी आवाज उठा चुके थे और उन्हीं की प्रेरणास्वरूप लार्ड विलियम बैंटिक ने सती प्रथा पर प्रतिबन्ध लगा दिया था, तथापि वह केवल एक महान् अनुष्ठान का प्रारम्भ मात्र था, उस अन्यतम लक्ष्य की प्राप्ति की शिक्षा में यथेष्ट कार्य करना अभी शेष था। स्वामी दयानन्द ने पुनः पूर्ण शक्ति से नारियों की स्थिति में सुधार लाने और नारी शिक्षा की आवश्यकता

पर बल दिया। आर्य समाज आन्दोलन ने नारियो के कल्याण के लिए अनेक महत्वपूर्ण कार्य किए। विधवा विवाह का प्रचलन तो उसने किया ही, विधवा आश्रमों की स्थापना का भी प्रयत्न किया। उस समय नारी शिक्षा की ओर किंचित् मात्र भी ध्यान नहीं दिया जाता था और लड़कियों की उच्च शिक्षा तो हिन्दू समाज में एक अप्रत्याशित बात समझी जाती थी। आर्य समाज आन्दोलन ने ही हिन्दू समाज की इस भ्रान्ति का निराकरण कर नारी शिक्षा का अविकाविक प्रचार किया और उसी का परिणाम था कि धीरे-धीरे नारी शिक्षा का प्रसारण होने लगा और लड़कियाँ ऊँची शिक्षा प्राप्त करने के लिए कालेजों और विश्वविद्यालयों में प्रवेश पाने लगीं। आर्य समाज आन्दोलन ने प्रेमचन्द साहित्य को घनिष्ठतम रूप में प्रभावित किया है।

इस युग की राजनीतिक स्थिति यह थी कि ब्रिटिश साम्राज्यवादी सत्ता पूर्ण रूप से स्थापित हो चुकी थी। साथ ही स्वाधीनता प्राप्ति का आन्दोलन भी धीरे-धीरे जड़ पकड़ रहा था। राजनीति के क्षेत्र में गांधी जी का अभ्युदय इस युग की एक महत्वपूर्ण घटना थी। आगे चलकर गांधी जी ने अपने प्रभावशाली व्यक्तित्व, प्रगतिशील विचारधारा एवं उत्कृष्ट कोटि के जीवन दर्शन के साथ अपनी अहिंसात्मक नीति से एक ऐसा वातावरण निर्मित कर दिया, जिससे एक समूचा युग ही गांधी युग के नाम से प्रख्यात हुआ। सन् १९१४ में यूरोपीय महायुद्ध में अंग्रेजों और मित्र राष्ट्रों ने युद्ध का उद्देश्य जनतन्त्र, स्वतन्त्रता एवं जन अधिकारों की पुनरुपेक्षा रक्षा घोषित किया। इस समय भारत में अंग्रेजों की सकटापन्न स्थिति थी। अतः उन्होंने कुशल राजनीति से युद्ध में सङ्गोष्ण देने के बदले पूर्ण भारतीय स्वतन्त्रता का आश्वासन दिया। महात्मा गांधी ने भारतीय जनता से ब्रिटिश शासन को सहयोग देने को कहा और परिणाम हुआ कि भारत में अंग्रेजों की स्थिति सुरक्षित रही। पर बाद में अंग्रेजों द्वारा अपने आश्वासन को न पूर्ण करने के कारण जन-जीवन में अत्यधिक क्षुब्धता की वृद्धि हुई, तथा स्वाधीनता आन्दोलन और भी तेजी से चलने लगा। १९१९ में पंजाब में सर माइकेल ओ डायर की कठोर नीति और सैनिक शासन की निर्दयता के फलस्वरूप अमृतसर का भयंकर रोमाचकारी हत्याकाण्ड हुआ, इससे जनता में असंतोष की जड़दस्त लहर व्याप्त हुई। इसके परिणामस्वरूप महाकवि रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने अंग्रेजों द्वारा प्रदान की गई 'सर' की उपाधि उन्हें वापस कर दी।

सितम्बर, १९२० से असहयोग आन्दोलन का आरम्भ हुआ। कांग्रेस के नेताओं में आपस में मतभेद हो गया था। देशबन्धु चितरंजनदास और पं० मोती लाल नेहरू ने स्वराज्य पार्टी नाम से कांग्रेस सगठन के अन्तर्गत ही एक अलग दल का निर्माण किया। दल द्वारा सभाओं और कौंसिलों में जाकर स्वतन्त्रता-प्राप्ति के लिए प्रयत्न करना तथा संघर्ष करना अधिक उपयोगी समझता था। उधर जनता



मे साम्प्रदायिक भावना भी तेजी से बढ़ रही थी। मुस्लिम लीग का निर्माण हो चुका था और उसके नेता अपने अलग राष्ट्रनिर्माण का स्वप्न देखने लगे थे। यह साम्प्रदायिक वैमनस्य उस समय और भी चरम सीमा पर पहुँच गया, जब १९२४ में दंगों से दुखी होकर महात्मा गांधी ने २१ दिन का अनशन किया और सन् १९२६ में शुद्धि आन्दोलन के प्रवर्तक स्वामी श्रद्धानन्द की एक घमन्ध मुसलमान द्वारा हत्या कर डाली गई। १९२८ में ही हिन्दू महासभा के अन्तर्गत महामना ५० मदन मोहन मालवीय तथा लाला लाजपत राय सदस्य नेताओं ने कार्य करना प्रारम्भ कर दिया था। १९३६-३७ में निर्वाचन हुए और प्रायः सभी निर्वाचन क्षेत्रों से कांग्रेस बहुमत की सख्या में चुनी गई। पर प्रान्तों में गवर्नरों को अनेक विशेषाधिकार प्राप्त थे और उनके अन्तर्गत कांग्रेस ने मन्त्री मण्डल बनाने से अस्वीकार कर दिया। बाद में वायसराय लार्ड लिनलिथगो के आश्वासन से कांग्रेस ने अपना मन्त्रीमण्डल बनाया।

इस प्रकार गांधी जी के नेतृत्व में राजनीतिक चेतना के साथ भारतवासियों में आत्मविश्वास भी प्रकट हुआ। वे अब निडर-से हो गए थे। गांधी जी की यह बहुत बड़ी सफलता थी। यह राजनीतिक चेतना केवल नगरों तक ही सीमित न होकर गांवों तक विस्तृत हो गई थी जो कार्य तिलक आदि नेता कर सकने में असफल रहे थे, वही गांधी जी ने सम्भव कर दिखाया था। इस समय मुसलमान गांधी जी के साथ थे। अली बघु (मौलाना मुहम्मद अली तथा शौकत अली) का दृष्टिकोण प्रायः साम्प्रदायिक था। अंग्रेजों ने खलीफा का पद टर्की में तोड़ दिया था, जिसकी प्रतिक्रिया भारत में भी हुई। परिणामस्वरूप खिलाफत आन्दोलन प्रारम्भ हुआ। इस काल का स्वाधीनता संघर्ष रूपी राज्य क्रान्ति से भी प्रभावित रहा। इसके अतिरिक्त आयरलैण्ड का उदाहरण भी भारत के सम्मुख आया। डी० लेवरा तथा उनकी पार्टी के माध्यम से वहाँ तीव्र आन्दोलन प्रारम्भ हुआ, इससे भारतीयों को यथेष्ट मात्रा में प्रेरणा मिली। इसके अतिरिक्त जो नवयुवक राजनीति में भाग ले रहे थे, उन लोगों ने अपनी अलग-अलग आतंकवादी पार्टियाँ संगठित कर रखी थी। ये लोग अहिंसा में अपना अविश्वास प्रकट करते थे। क्रान्तिकारी कार्यों, विस्फोट, अराजकता फैलाने आदि से ब्रिटिश साम्राज्य की नींव हिला देना चाहते थे।

यही वे परिस्थितियाँ थी, जिनमें कथाकार प्रमचन्द का उदय हुआ था। उन्होंने एक सजग 'ईमानदार और प्रगतिशील कथाकार होने के नाते इन परिस्थितियों को अपनी दृष्टि से ओझल नहीं किया, वरन् पूर्ण कलात्मकता से उन्हें अपने उपन्यासों में चित्रित करने का प्रयत्न किया। ऊपर जिन राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक, सांस्कृतिक एवं आर्थिक परिस्थितियों का उल्लेख किया गया है, वे सभी अपने यथार्थ

रूप में प्रेमचन्द के लगभग सभी उपन्यासों में प्राप्त होती हैं। वास्तव में प्रेमचन्द उन कथाकारों में थे, जो यह विश्वास करते थे कि व्यक्ति एक सामाजिक इकाई है। वह समाज की सीमाओं की भीतर ही बनता और बिगड़ता है। समाज की सत्ता सर्वोपरि होती है। इसलिए प्रेमचन्द ने समाज की ज्वलन्त समस्याओं की कभी उपेक्षा नहीं की, और न कभी उन्हें अविश्वसनीय ढंग से चित्रित किया।

अपने काल की परिस्थितियों का प्रेमचन्द ने अपनी सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि से अध्ययन किया, उनके मूल तत्वों का अन्वेषण किया और प्रगतिशील मूल्यों की स्थापना करते हुए सामयिक सत्यों का चित्रण किया। यह एक ऐसी विशेष बात है, जिसका प्रेमचन्द साहित्य का अध्ययन करते समय ध्यान में रखना अत्यन्त-आवश्यक है।

जब कहानियों में इन समस्याओं के चित्रण की ओर हमारी दृष्टि जाती है, तो हमें उतनी निराशा नहीं होती, जितनी पिछले युग में हुई थी। इस युग में प्रेमचन्द ने साहित्य क्षेत्र में पदार्पण किया था और उन्होंने कहानियों की एक नई दिशा प्रदान की कल्पना लोक से निकाल कर उसे यथार्थ की कठोर भूमि पर ला खड़ा किया और इस प्रकार प्रेमचन्द ने हिन्दी कहानियों को प्रगति की ओर मोड़ा। स्वयं प्रेमचन्द ने ही अपनी सभी कहानियों में इस युग की सभी समस्याओं का चित्रण कर उनका समाधान प्रस्तुत किया है। गोषक और शोषित वर्ग के परस्पर सघर्ष, पूँजीवाद के दमन-चक्र, नए धर्म का स्वरूप और प्रगतिशील समाज की रचना के सुझावों से उनकी कहानियाँ भरी पड़ी हैं। हिन्दी कहानी साहित्य को वास्तविक रूप देने का श्रेय प्रेमचन्द को है। हिन्दी कहानियों की पहले से कोई निश्चित परम्परा न थी। उन्होंने ही परम्परा का निर्माण किया और स्वयं एक उल्लेखनीय स्थान के अधिकारी बने। प्रेमचन्द ने जीवन की यथार्थता को अपनी कहानियों में अधिक व्यापक बना है; नीति के साथ कला का सम्बन्ध स्थापित किया है। इसके अतिरिक्त व्यक्ति की संवेदनाओं का, विचलनाओं का विश्लेषण भी किया है। उसकी आर्थिक विशेषताओं का अनुशीलन किया है और उनके समाधान के लिए समाज की विकृत व्यवस्थाओं पर कुठाराघात किया है। उनके प्रति पीड़ित व्यक्ति के मन में प्रतिक्रिया भी उत्पन्न की है। जिन सामाजिक व्यवस्थाओं ने व्यक्ति के जीवन को पंगु, अममर्थ; शक्ति हीन बना रखा है। उनके दोषों का अध्ययन करके उनको अपनी कहानियों के माध्यम से पीड़ित जनता के सम्मुख प्रस्तुत किया है। व्यक्ति की असहाय्यता का निदान करते हुए उन्होंने सामायिक, राजनीतिक, आर्थिक; सांस्कृतिक, धार्मिक; सामाजिक परिस्थितियों का अन्वेषण विश्लेषण किया है। समाज के माध्यम से बाह्य उपकरणों की सहायता से व्यक्ति की दुर्दशा का; करुणाजनक स्थिति का पर्यालोचन किया है। उसे परिवार में, बिरादरी में, गांव में, नगर में; आन्दोलन में; सभाओं-उत्सवों में; सत्याग्रहों में

विचरना ; नाना प्रकार के क्रिया-कलापों को करना चित्रित किया है, जिससे कि पाठक व्यक्ति की समस्याओं का परिचय प्राप्त कर सके ।

व्यक्ति के अन्तर्गतल में व्याप्त दुर्बलताएँ भी उनकी आँखों में नहीं बच सकी हैं । हाँ यह दुर्बलता विवशना का रूप धारण करके ही उनके नामने आई है । 'एक आलोचक ने ठीक ही लिखा है कि यदि चन्द से लेकर प्रेमचन्द तक हिन्दी साहित्य की प्रवृत्तियों विषयवस्तु और रूपविधानों, साहित्य के आलम्बनों और उपकरणों का विस्तृत अध्ययन किया जाय, तो प्रेमचन्द का कृतित्व कई बातों में आसाधारण और क्रान्तिकारी प्रतीत होगा । प्रेमचन्द से पूर्व अधिकांश हिन्दी साहित्य के सत्कार, आलम्बन चाहे योद्धा हो या विलासी, चाहे धार्मिक हो या भक्त, और चाहे ईश्वर हो या देवता-सबका जीवन व्यापार आदर्श और मर्यादाएँ सामन्ती उच्च वर्ग के विभिन्न स्तरों से ग्रस्त हैं, उनमें देशकाल के व्यवधानों से कुछ रूप-भेद हो सकते हैं, किन्तु सामान्य जनता कृषक और श्रमिकों को काव्य का आलम्बन नहीं चुना गया उनके जीवन व्यापार से साहित्य में सजीवता नहीं पैदा हुई । तुलसी और सूर के काव्यों में जो लोक-जीवन की छाया मिलती भी है, तो वह सामन्ती आदर्शों को उभार कर सामने लाने के लिए शृंगारिक उपकरण के रूप में या चमत्कार पैदा करने वाली विरोधी पृष्ठभूमि के रूप में । किन्तु प्रेमचन्द ने युग जीवन से प्रेरणा लेकर सामान्य जनता और किसानों के देहाती जीवन को अपने साहित्य का आलम्बन बनाया, उन्होंने भारत की अस्सी प्रतिशत जनता की मूक वाणी को अपनी रचनाओं में मुखरित किया । हिन्दी साहित्य के क्षेत्र में यह एकदम नया क्रान्तिकारी कदम था ।

प्रेमचन्द की कहानियों में प्रगतिशीलता के तत्त्व गहन रूप में अन्तर्निहित हैं । उनकी प्रगतिशीलता आरोपित नहीं थी । वे कला के प्रत्येक स्तर पर प्रगतिशील थे और केवल प्रगतिशील मूल्यों के चित्रण के हिमायती थे, वे स्वीकारते थे कि श्रेष्ठ साहित्य प्रगतिशील ही होता है । इसे हम मार्क्सवादी विचारधारा भी कह सकते हैं, जिसमें प्रेमचन्द की गहन आस्था थी । पर यह स्पष्ट रूप से समझ लेना चाहिए कि वे उस रूप में मार्क्सवादी नहीं थे, जिस रूप में यशपाल हैं । उन्होंने केवल मार्क्सवादी सिद्धान्तों को फिर भर देने के लिए अपनी कहानियों का ताना बाना मगुफित नहीं किया । उन्होंने मार्क्स के प्रगतिशील आदर्शों से अवश्य ही प्रेरणा ग्रहण की है और अपने भारतीय समाज की कल्पना उन्हीं आदर्शों के अनुरूप की । उन्होंने लिखा है कि कम्यूनिज्म चाहे फँले, चाहे न फँले, परन्तु एक आदर्श समाज का आधार बदल गया है । दूसरी दुनियाँ के बारे में भारतवर्ष जैसा रूढ़िवादी देश विचारमग्न रह सकता है लेकिन सारा ससार समाजवाद की ओर बढ़ रहा है । समाजवादी का नास्तिकतावाद और बिना जन्म और परम्परा का विचार किए सबको समान अवसर देना सच्चे धर्म के अधिक निकट है । इस प्रकार वे परम्पराओं के रूढ़ अनुयायी

नहीं थे। ऊपर कहा गया है कि वे प्रगतिशील कलाकार थे। उन्होंने जानबूझकर यदि परम्पराओं के तोड़ने का प्रयत्न नहीं किया तो उन्होंने आँखें बन्द कर परम्पराओं का पालन भी नहीं किया। परम्पराओं से उन्होंने वही व तें ग्रहण कीं, जो उनकी दृष्टि में परिवर्तित एवं समकालीन वातावरण में प्रगतिशील एवं उपयोगी थीं, उन्होंने प्रेम, विवाह एवं धर्म के सम्बन्ध में प्रगतिशील विचारों का ही अनुमान किया है। उनका विचार था कि हमारे पथ में अहंवाद अथवा अपने व्यक्तिगत दृष्टिकोण को प्रधानता देना वह वस्तु है, जो हमें जड़ता, पतन और लापरवाही की ओर ले जाती है और ऐसी कला हमारे लिये न व्यक्ति-रूप में उपयोगी है और न समुदाय रूप में, क्योंकि साहित्य की प्रवृत्ति अहंवाद या व्यक्तिवाद तक परमिता नहीं रही, बल्कि वह मनोवैज्ञानिक और सामाजिक होता जाता है। अब वह व्यक्ति को समाज से अलग नहीं देखता, किन्तु उसे समाज के एक अंग रूप में देखता है।

### प्रेमचन्द और गाँधीवाद

वे समझते थे कि हम तो समाज का झण्डा लेकर चलने वाले सिपाही हैं और सादी जिन्दगी के साथ ऊँची निगाह हमारे जीवन का लक्ष्य है। इसी को स्पष्ट करते हुए उन्होंने लिखा है कि मनुष्य की भलाई या बुराई की परख उसकी सामाजिक या असामाजिक कृतियों में है जिस काम से मनुष्य समाज को क्षति पहुँचती है, वह पाप है। जिससे उपकार होता है, वह पुण्य है सामाजिक उपकार या अपकार से परे हमारे किसी कार्य का कोई महत्व नहीं है और मानव जीवन का इतिहास आदि से इसी सामाजिक उपकार की मर्यादा बाबत चला आया है। भिन्न-भिन्न समाजों और श्रेणियों में यह मर्यादा भी भिन्न है। प्रेमचन्द इस प्रकार अपनी कहानियों में<sup>१</sup> किसी भी स्तर पर सामाजिक सोई-शयता और मानव-मूल्यों को नकारने को तैयार नहीं थे। 'प्रेमचन्द के सामाजिक ध्येय के मूल में उनका सुधारवादी दृष्टिकोण है, जो उनकी युग चेतना की देन है, वह अपने युग के साथ-साथ चले। उनका युग राष्ट्रीय जागरण के पूर्ण प्रस्फुटन का युग था। उस ऐतिहासिक युग में समस्त सामाजिक एवं राजनीतिक आन्दोलनों का प्रवर्तन मध्य वर्ग के द्वारा हुआ। मध्य वर्ग, जो समाज का शिक्षित वर्ग था सामाजिक कुरीतियों का निराकरण करने तथा राजनीतिक दासता के लिए अभिशाप को ध्वस्त करने के लिए कर्मशील था। नई समाज-व्यवस्था की प्रतिष्ठा के लिए यह वर्ग शान्ति की अपेक्षा सामाजिक विकास अथवा सुधार के पथ को अपनाने स्वानुभूति के स्तर पर लाकर ही प्रस्तुत किया गया है, जिससे वह उनकी कहानियों

१. प्रेमचन्द की 'कफन', 'सुजान-भगत' 'पंच-परमेश्वर', 'ईदगाह', 'पूँस की रात', 'मनोवृत्ति', 'बड़े भाई साहब', 'शान्ति', 'दो बहनें', बड़े घर की बेटी' आदि अनेक कहानियाँ इसका प्रमाण हैं।

के पक्ष में था। इस मध्यवर्ग का सदस्य होने के नाने प्रेमचन्द के सस्कार तथा उनकी जीवन दृष्टि सुधारवादी एवं समाजपरक है। उनकी कला की मूल प्रेरणा वस्तु संगठन अथवा चित्र निरूपण न होकर सुधार है। साहित्य के दो उद्देश्य स्वीकार किए जाते हैं—एक जीवन की व्याख्या करना और दूसरा जीवन को परिवर्तित करना, सुधारवादी होने के कारण प्रेमचन्द जीवन को बदलने का अधिक अभ्यस करते हैं। वह साहित्य के दर्पण मात्र न समझ कर दीपक रूप में देखने के पक्ष में है, जो जीवन पथ को आलोकित करे। जो कला जन-जीवन को नव प्रेरणा देने में असम है, वह चिरन्तन सौन्दर्य की निष्प्राण प्रतिमा की तरह व्यर्थ रहती है। प्रेमचन्द उस विकासशील मध्यवर्ग के व्यक्ति थे, जो उपयोगिता पर आधारित नैतिकता को प्रश्न देने में आस्था रखता था। उन्होंने नैतिकता के एक विशेष स्तर की स्थापना की। कला को सामाजिक उपयोगिता की तुला पर तोलते हुये वह मनोरंजन के साथ मन के सस्कार को भी साहित्य का ध्येय मानते हैं। उनकी दृष्टि में व्यक्ति का परिष्कार समाज के सुधार द्वारा ही सम्भव हो सकता है। इस प्रकार प्रेमचन्द में मध्यवर्ग की सुधारवादी एवं आदर्शवादी विचारधारा, जिसे समग्र रूप में गांधीवादी चिन्तन की भी सज्ञा दी जाती है, अपनी समस्त सीमाओं के साथ विद्यमान है, इस प्रकार प्रेमचन्द विराट एवं व्यापक परिवेश में साहित्य को सम्बद्ध करके विस्तृत पृष्ठभूमि पर मानव एवं समाज का उसके पूर्ण रूप में चित्रण करने के पक्षपाती थे। वे सच्चे अर्थों में गांधीवादी थे और उनकी कहानियों में गांधीवादी प्रवृत्तियाँ स्पष्टतया उभरी हैं। चाहे 'सुज्ञान भगत' को ले लीजिए, चाहे 'पंच-परमेश्वर' को ले लीजिये, 'ईदगाह' को ले लीजिये, चाहे 'बैक का दीवाला' कहानी ले लीजिये, सत्य, न्याय, अहिंसा, प्रेम, सहानुभूति, हिन्दू मुस्लिम एकता, वर्ग-वैषम्य के स्थान पर समाजवाद का स्थापना और जीवन में मूल्य मर्यादा की रक्षा का ही संदेश देते वे प्रतीत होते हैं।

प्रेमचन्द का यह गांधीवाद आरोपित नहीं है, वरन् वह प्रेमचन्द द्वारा स्वानुभूति के स्तर पर लाकर ही प्रस्तुत किया गया है, जिससे वह उनकी कहानियों की आत्मा बनकर ही उभरता है। अपनी कहानियों के माध्यम से प्रेमचन्द ने मनुष्य को मनुष्य से घृणा नहीं, प्रेम करने की प्रेरणा दी है। उन्होंने किसी भी मनुष्य को मात्र बुरा नहीं स्वीकारा है। उन्होंने उसे विशेषताओं एवं विकृतियों का समन्वित रूप ही स्वीकारा है और उसी कुप्रवृत्तियों का निराकरण कर उसके हृदय परिवर्तन की विराट सम्भावनाओं के प्रति अपनी गहन आस्था प्रकट की है। उनकी कहानियाँ हृदय परिवर्तन की भावना से पूर्ण हैं। उन सभी में मत्पात्र [सुज्ञान-भगत, पंच परमेश्वर, ईदगाह, आत्माराम, शान्ति आदि कहानियों के प्रधान पात्र] जितने ऊँचे हैं, और भी ऊँचे उठते हैं और जो कुपात्र हैं, वे अपना हृदय परिवर्तन कर मत्पात्र बनने की प्रेरणा एवं प्रोत्साहन प्राप्त करते हैं। उन्होंने गांधी जी के समान अपनी कहानियों में मनोबल को ऊँचा उठाने की दिशायें आत्म-विश्वास, आस्था एवं सकल्प

की भावना को मुखरित किया है। उन्होंने सत्य एव न्याय की विजय पर विश्वास प्रकट किया है। प्रेमचन्द युग में एक नए मध्यवर्ग का उदय हो रहा था, जो नवीन और पुरातन जीवनादर्शों की संक्राति की अवस्था से गुजर रहा था। प्रेमचन्द ने इस संक्रांति का, जिसका सम्बन्ध पुनर्स्थानवादी प्रवृत्तियों से था, यथार्थ रूप में चित्रण किया है। यह मध्य वर्ग परिस्थितियों के अनुसार मुख्य बुद्धि जीवी वर्ग के रूप में विकसित हो रहा था। 'इस वर्ग की मनोरचना का कोई निश्चित स्वरूप दृष्टिगत नहीं होता, वरन् इसमें अनेक रूपता लक्षित होती है। मानसिक गठन के अतिरिक्त आर्थिक दृष्टि से भी मध्यवर्ग में अनेक रूपता के लक्षण विद्यमान हैं। इस श्रेणी की विस्तृत परिधि में अनेक आर्थिक स्तरों के व्यक्त समा जाते हैं। कोई भी सामाजिक वर्ग पूर्णतया एक रूप नहीं होता; किन्तु मध्यवर्गीय समाज में किसी निश्चित स्तर का अभाव विशेष रूप से दृष्टव्य है, एक ओर तो इस श्रेणी के लोग प्रायः निम्न वर्ग के छोर का स्पर्श करते हैं और दूसरी ओर अभिजातवर्ग की महत्वाकांक्षाओं से प्रेरित हैं। इस प्रकार मानसिक तथा आर्थिक दृष्टि से मध्यवर्ग त्रिशकुल स्थिति में आक्रान्त है, कुल की तथाकथित मर्यादा अथवा सम्मान-भावना मध्यवर्ग के विवास में सबसे बड़ी बाधा है। यह समस्या उच्च एव निम्नवर्ग में अपेक्षाकृत कम है। यह कुल-प्रतिष्ठा स्वयं में कोई महत्त्व नहीं रखती, सामाजिक सम्बन्धों में इसका स्वरूप निर्देष्ट होता है और सामाजिक सम्बन्धों का निर्धारण प्रायः अर्थ की दृष्टि से किया जाता है : अभिजातवर्ग तक पहुँचने की इस वर्ग की कामना आर्थिक अभावों के कारण कुठित हो जाती है। फलतः मध्यवर्गीय परिवारों में आत्म-प्रदर्शन अथवा आडम्बर-प्रियता की प्रवृत्ति के प्रदर्शन होते हैं। इस प्रकार कौटुम्बिक एव सामाजिक मर्यादा और आर्थिक अनिश्चितता के दो पाटों के बीच यह वर्ग निरन्तर पिसता रहता है। इसके परिणामस्वरूप इस वर्ग में सर्वाधिक असन्तोष की भावना व्याप्त है। आत्म-निर्भरता के अभाव में मध्यवर्ग के सकल प्रायः चरितार्थ नहीं हो पाते। जो बहुधा विरोधी शक्तियों से समझौता करने को बाध्य होने पड़ता है। उसमें संघर्ष के स्थान पर समझौते की, क्रांति की अपेक्षा सुधार की प्रवृत्ति निहित रहती है। सैद्धान्तिक रूप से सम्पन्न होते हुए भी वह विवशतावश सक्रिय रूप से किसी क्रांतिकारी आन्दोलन का परिचालन करने में प्रायः असमर्थ रहता है। समझौते की भावना मध्यवर्गीय समाज के मानस में विशेष रूप से परिलक्षित होती है।' प्रेमचन्द ने इस मध्यवर्ग को अपने साहित्य में पूर्ण कलागत ईमानदारी से चित्रित किया है। उन्होंने इस मध्यवर्ग के बहु-विधिय पक्षों का चित्रण विराट् परिवेश में पूर्ण सामाजिक चेतना से किया है। उन्होंने यह चित्रण ऊपरी सतह से ही नहीं किया है, वरन् उन्हें स्वानुभूति के स्तर पर लाकर पूर्ण हार्दिक संवेदना से किया है, जिससे स्पष्ट होता है कि मध्यवर्ग की समस्याओं के समाधान की कितनी उत्कट प्यास उनमें थी।

### प्रेमचन्द और आदर्शवाद

हिन्दी कहानी के क्षेत्र में प्रेमचन्द के आगमन के साथ ही परिवर्तन की नई दिशाएँ लक्षित हुईं और आशापूर्ण संभावनाओं का सूत्रपात हुआ। इस काल में शैली एवं शिल्प तथा विषयवस्तु आदि की दृष्टि से परिवर्तन नहीं हुआ वरन् पात्रों एवं उनके चरित्र-चित्रण के ढंग में भी परिवर्तन हुए। पिछले काल में भी यथार्थवाद का कहीं नाम नहीं था। पात्र या तो पूर्णतया कल्पित होते थे और यदि जीवन के किसी क्षेत्र के लिए भी जाते थे, तो उन पर सुधारवादिता की भोक में आदर्शवाद का इतना गहन मुलम्मा चढ़ा दिया जाता था कि वे पूर्णतया अस्वाभाविक से प्रतीत होने लगते थे, उनकी आत्मा मर जाती थी और उनकी संप्राणता समाप्त हो जाती थी। यही कारण था कि जीवन और जगत से दूर होने के कारण वे पात्र समाज पर उतना प्रभाव डालने में असमर्थ रहते थे, जितना कि तत्कालीन कहानीकार समझते थे, या उनका उद्देश्य था, पर प्रेमचन्द काल में ऐसी बात न रह सकी। ऐसी बात नहीं है कि इस काल के कहानीकारों ने सुधारवादी दृष्टिकोण का तिरस्कार कर दिया हो या उसे अस्वीकृत कर दिया हो। इस काल के कहानीकारों का भी दृष्टिकोण आदर्शवादी ही था और उन्होंने भी अपना उद्देश्य सुधारवादी ही बना रखा था। पर उन्होंने एक काल्पनिक ससार की सृष्टि न कर कहानियों का सम्बन्ध प्रत्यक्षतः मानव जीवन से सम्बद्ध कर दिया और यथार्थवाद के प्रति भी अपना आग्रह प्रकट करने लगे। प्रेमचन्द आदर्श एवं यथार्थ का समन्वय आवश्यक समझते थे, जिसे उन्होंने आदर्शोन्मुख यथार्थवाद की सजा दी है, पर यदि प्रेमचन्द की कहानियों का सूक्ष्म अध्ययन किया जाय 'तो यह समन्वय कहीं भी सन्तुलित रूप में नहीं मिलता। वस्तुतः प्रेमचन्द एक आदर्शवादी कलाकार थे। उनका यथार्थवाद यही तक सीमित है कि उन्होंने जीवन की सच्चाई को भोगा था और उसे स्वाभाविक ढंग से रखने का प्रयास किया था। हालाँकि स्वयं उनका यह प्रयास भी आदर्शवादी ही था। आदर्शवाद उनकी मनःस्थिति पर इतने गहरे रूप में छाया था कि अपनी अन्तिमकाल की 'कफन', 'पूँस' की रात तथा 'नशा' आदि कहानियों में भी इसका तिरस्कार न कर सके। इसलिये कह सकते हैं कि प्रेमचन्द ने आदर्शोन्मुख यथार्थवाद को ही अपनी कहानियों में प्रतिष्ठापित किया, हा अन्तिम दौर की कुछ कहानियों में वह अधिक सन्तुलित रूप में प्राप्त होता है।

### प्रेमचन्द और यथार्थवाद

प्रेमचन्द, जैसा कि स्पष्ट है, साहित्य के क्षेत्र में पुस्तकों की पाठशाला से न आकर जीवन की पाठशाला से आये थे। उन्होंने अपनी सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि से अपने युग की सभी समस्याओं और उसके विविध पक्षों को अच्छी तरह से समझा था, किन्तु उन्होंने अपने युग और समाज को पूर्ण यथार्थवादी दृष्टि से नहीं देखा था, उनमें तटस्थता एवं निर्व्यक्तिकता का आभा परिलक्षित होता है। उन्होंने समाज की

विशेषताओं को भी देखा था और उसकी विकृतियों को भी अच्छी तरह से देखा था, पर इसमें उस सतुलित दृष्टि एवं निःसंगता का अभाव मिलता है, जो यथार्थवादी कहानीकार के लिये आवश्यक होनी है। प्रेमचन्द के इस दृष्टिकोण के कारणों को खोजते हुये कुछ आलोचकों ने उन्हें आदर्शवादी कहा है, औरों ने व्यावहारिक आदर्शवादी और कुछ ने सुधारवादी पर वे अपने आपको आदर्शोन्मुख यथार्थवादी स्वीकारते हैं और आदर्शोन्मुख यथार्थवाद का समर्थन करते हैं। फिर भी इस आदर्शवादी दृष्टिकोण के बावजूद वे समाज का जो रूप और व्यक्ति का जो चरित्र प्रस्तुत करते हैं, उन्हें प्रस्तुत करने का ढग यथार्थवादी है। भाषा और शैली निरीक्षण एवं विवेचन की दृष्टि से वे निश्चित ही यथार्थवादी हैं। परिस्थितियों एवं पात्रों को आँख के सामने उपस्थित कर देने में हिन्दी के बहुत कलाकार प्रेमचन्द के निकट पहुँच सके हैं वे पात्रों के वाह्य रूप का ही नहीं, उनके हर शब्द का, उनके हर मनोभाव का जो सूक्ष्म मनोविश्लेषण करते हैं, वह वे यथार्थवाद ढग से ही करते हैं,

“सावन का महीना था : चारों ओर हरियाली छाई हुई थी। भीगुर के बेल न थे। खेत बटाई पर दे दिये थे, बुद्धू प्रायश्चित्त से निवृत्त हो गया था, और उसके साथ ही मामा के फन्दे से भी। न भीगुर के पास कुछ था, न बुद्धू के पास। कौन किससे जलता और किसलिये जलता ?

सब की कल बन्द हो जाने के कारण भीगुर अब वेलदारी का काम करता था। शहर में एक विशाल धर्मशाला बन रही थी। हज़ारों मजदूर काम करते थे। भीगुर भी उन्हीं में था। सातवें दिन मजदूरी के पैसे लेकर घर आता और रात-भर रहकर सबेरे फिर चला जाता था।

बुद्धू भी मजदूरी की टोह में यही पहुँचा। जमादार ने देखा दुर्बल आदमी है, कठिन काम तो इससे न हो सकेगा, कारीगरों को गारा देने के लिये रख लिया। बुद्धू सिर पर तसला रखे गारा लेने लगा, तो भीगुर को देखा। राम-राम हुई, भीगुर ने गारा भर दिया, बुद्धू ने उठा लिया। दिन भर दोनों चुपचाप अपना-अपना काम करते रहे।

सन्ध्या समय भीगुर ने पूछा—कुछ बनाओगे ?

बुद्धू—नहीं तो खाऊँगा क्या ?

भीगुर—मैं तो एक जून चबैना कर लेता हूँ। इस जून सत्तू पर काट देता हूँ। कौन झूठ करे।

बुद्धू—इधर-उधर लकड़ियाँ पड़ी हुई हैं, बटोर लाओ। आटा मैं घर से लेता था। घर ही पर मितवा लिया था। यहाँ तो बड़ा महंगा मिलता है। इसी पत्थर की चट्टान पर आटा गूँधे लेता हूँ। तुम तो मेरा बनाया खाओगे नहीं; इसलिए



तुम्हीं रोटियाँ सेको, मैं बिना दूँगा

भींगुर—तवा भी तो नहीं है।

बुढ़ू—तबे बहुत है। यही गारे का तसला माँजे लेता हूँ।

आग जली, आटा गूँथा गया। भींगुर ने कच्ची पक्की रोटियाँ बनायी। बुढ़ू पानी लाया। दोनों ने लाल मिर्च और नमक से रोटियाँ खायी। फिर चिलम भरी गई। दोनों आदमी पत्थर की सिलो पर लेटे, और चिलम पीने लगे।

बुढ़ू ने कहा—तुम्हारी ऊल में आग मैंने लगाई थी।

भींगुर ने विनोद से कहा—जानता हूँ।

थोड़ी देर के बाद भींगुर बोला—बछिया मैंने ही बाँधी थीं और हरिहर ने उसे कुछ खिजा पिला दिया था।

बुढ़ू ने वैसे ही भाव से कहा—जानता हूँ।

फिर दोनों सो गये।<sup>१</sup>

इस उदाहरण में प्रेमचंद का मानवतावाद, गांधीवाद, आदर्शवाद और यथार्थवाद सभी श्रेष्ठ ढंग से उभर गए हैं। दो शत्रुओं का हृदय परिवर्तन, घृणा और विद्वेष पर प्रेम एवं सहानुभूति की विजय, मानव-मूल्यों को सम्मान देने की समर्थता तथा सवेदनशीलता एवं वातावरण को यथार्थ ढंग से सजीव कर देने की क्षमता स्पष्टतया उपर्युक्त उदाहरण में देखी जा सकती है। भले ही ये पात्र और उनके मनो-भाव प्रेमचंद की नैतिक और सामाजिक मान्यताओं के आधार पर गठित हो—पर मात्र इतने से ही उनका यथार्थवाद समाप्त नहीं हो जाता। इस यथार्थवादी चित्रण और सत्य-प्रतिपादन से प्रेमचंद जो सिद्ध करना चाहते हैं, वह आदर्शवाद है। विषय का चुनाव, विषय निरीक्षण का दृष्टिकोण, जीवन का मूल्यांकन—इन सबमें वे आदर्शवादी हैं। इस प्रकार उनकी सभी कहानियों में यथार्थवाद और आदर्शवाद साथ-साथ बराबर चलता रहता है।

प्रेमचंद की कहानियों में आदर्शवाद और यथार्थवाद का विवेचन कला के तत्त्वों के आधार पर भी किया जा सकता है। सर्वप्रथम उनकी सारी कहानियों के कथानक और विषय-वस्तु को ही लें। उन्हें एक स्थान पर मूल्यांकित करने पर पहला निष्कर्ष यही निकलता है कि प्रेमचंद की कहानियों में जीवन का विशाल चित्रपट सगु-फ़ित किया गया है और सारा युग-बोध एवं भाव-बोध अपने यथार्थ परिवेश में व्यापक आधामो के साथ अपूर्व सवेदनशीलता के साथ अभिव्यक्त हुआ है। प्रेमचंद की यही वास्तविक प्रतिबद्धता थी, जिसका निर्वाह उन्होंने सामाजिक सदमों में ही किया, उसे पलायन करके नहीं। उन्होंने अपनी कहानियों में मूल रूप से आदर्शवादी विषयों को

ही चुना था, जिनके पीछे उनकी सुधारवादी प्रवृत्ति ही क्रियाशील थी। इन आदर्शवादी विषयों को विस्तार देने के लिए उन्होंने जिन घटनाओं एवं स्थितियों का चित्रण कर जिस जीवन परिवेश को उजागर करने की चेष्टा की थी वह निःसंदेह यथार्थवादी थी। इस दृष्टि से आदर्शवाद से यथार्थवाद की ओर प्रयाण ही उनकी कलात्मक प्रवृत्ति थी। मूल विषय की दृष्टि से देखें, तो उन्होंने कई कहानियों में विधवा समस्या को उठाया है, जो आदर्शवाद और सुधारवादी प्रवृत्तियों का परिणाम है। इसका समाधान मुख्यतया उन्होंने विधवाश्रम की स्थापना में खोजा है। कुछ कहानियों में वेश्यावृत्ति की समस्या उठाकर बनिताश्रम की स्थापना में उनका समाधान प्रस्तुत किया है। कृषकों की समस्या, उनके शोषण एवं विभ्रष्टालित होने की समस्या, आर्थिक विषमताओं एवं कृषकों से श्रमिक बन जाने की नियति को तो उन्होंने अपनी अधिकांश कहानियों में लिया है।<sup>१</sup> अछूतोंद्वारा, मन्दिर प्रवेश, नारियों का राजनीति में प्रवेश, हिन्दू-मुस्लिम प्रेम, मद्यपान बन्दी आदि अनेक समस्याएँ भी उनकी कहानियों में चित्रित हुई हैं। प्रेम, विवाह, परिवार, संयुक्त-परिवार प्रथा आदि समस्याएँ आदर्शवादी ढंग से ही चित्रित हुई हैं। 'जीवन की गदगियों' को भी प्रेमचन्द नग्न यथार्थ के रूप में नहीं देखते। जहाँ २ अश्लीलता के आने की सम्भावना है, वहाँ प्रेमचन्द बड़ी सतर्कता से अपनी प्रतिभा का उपयोग करते हैं और साहित्य के वाञ्छनीय सौन्दर्य बोध की हत्या नहीं होने देते। वे प्रत्येक स्थान पर कुत्सितता से बचने का और एक अलौकिक सत्य और सौन्दर्य देखने का प्रयत्न करते हैं। उनका यह सौन्दर्य बोध उन्हें आदर्शवाद से एक इञ्च भी इधर-उधर नहीं हटने देता। यहाँ तक कि इसलिए वे यथार्थवाद का गला घोट देने तक के लिए भी प्रस्तुत हो जाते हैं।

इस प्रकार कहना चाहे तो कह सकते हैं कि यथार्थवाद की भयकरता को उन्होंने आदर्शवाद से कम करने की निरन्तर चेष्टा की है। यथार्थ की कटुता, विषमता उन्हें कभी भी सहनीय नहीं प्रतीत हुई। वे समझते थे कि यथार्थ का रूप अत्यन्त भयकर होता है और यदि हम यथार्थ को ही आदर्श मान लें, तो ससार नरक तुल्य हो जाए। हमारी दृष्टि मन की दुर्बलताओं पर न पड़नी चाहिए, वरन् मान लें, दुर्बलताओं में भी सत्य और सुन्दर की खोज करनी चाहिए। यही प्रेमचन्द का आदर्श है। यथार्थ का मुँह पर मुँह सामना करते की शक्ति प्रेमचन्द में नहीं है। कुत्सितता से वे डरते हैं या कम से कम सकुचाते से लगते हैं, अतः उनकी कहानियों में एक

१. अलग्गो भा, पूस की रात, मुक्तिमार्ग, कफन, बलिदान, शखनाद आदि कहानियाँ
२. मैकू खमरयात्रा एकट्टेस, अग्निसमाधि सत्याग्रह, गृहदाह, डिक्री के रुपये, बैंक का दिवाला, पञ्च-परमेश्वर आदि कहानियाँ
३. आहुति, शान्ति, कायर, बड़े घर की बेटी, दो बहनें आदि कहानियाँ

भद्रता और शिष्टता की भावना प्राप्त होती है। दुर्बलताओं के मध्य भी 'सत्य' और 'सुन्दर' को अन्वेषित करने के लिए ही उन्होंने आदर्शों की स्थापना की है, वेश्याओं में भी मानवता के दर्शन किए हैं। इस सम्बन्ध में उन्होंने स्वयं लिखा है कि यथार्थवाद यदि हमारी आँखें खोल देता है, तो आदर्शवाद हमें उठाकर किसी मनोरम स्थान में पहुँचा देता है। यथार्थवाद हमारी दुर्बलताओं, हमारी विषमताओं और हमारी क्रूरताओं का नग्न चित्र होता है और इस प्रकार यथार्थवाद हमको निराशावादी बना देता है। हमको अपने चारों ओर के परिवेश में विकृतियाँ ही विकृतियाँ दृष्टिगोचर होने लगती हैं। इसके विपरीत आदर्शवाद हमें ऐसे चरित्रों से परिचित कराता है। जिनके हृदय पवित्र होते हैं, जो स्वार्थ और वासना से रहित होते हैं, जो साधु प्रकृति के होते हैं। वे स्वीकारते हैं कि यथार्थवाद की प्रवृत्ति दुर्बलताओं के चित्रण में शिष्टताओं की सीमाओं का उल्लंघन कर देती है और मानव को पशु दिखाकर भयभीत कर देती है। दूसरी ओर आदर्शवाद ऐसे पात्रों की सृष्टि कर देता है,<sup>१</sup> जो विशेषताओं एवं विकृतियों के प्रतीक बनकर रह जाते हैं। वे उसी बिन्दु को श्रेष्ठ समझते हैं, जहाँ आदर्श या यथार्थ का समन्वय हो जाता है। उसे वे आदर्शोन्मुख यथार्थवाद कहते हैं। उनके विचार से आदर्श को सजीव बनाने के लिए ही यथार्थ का उपयोग होना चाहिये। यह तथ्य उनकी कहानियों में पूर्णतया उभरा है। उनकी कहानियों को कथानकों को देखने पर यह बात स्पष्टतया परिलक्षित होती है कि उन्होंने अपने आदर्श को सजीव बनाने के लिए ही यथार्थ का उपयोग किया है, इसका फल यह हुआ कि प्रेमचन्द ने भावन को उसके पूर्ण रूप में नहीं लिया है, वरन् उन्हीं अंशों में लिया है, जिन्हें वे सुधार के लिये आवश्यक समझते थे। इसके साथ ही उन्होंने, अच्छाइयों, बुराइयों और सत्-असत् की जो व्याख्या की है। वह उन्हें यथार्थवाद से दूर कर देती है और आदर्शवाद के अधिक निकट लाती है।

'बाजार में पहुँचकर बीच में बोला—लकड़ी तो उसे जलाने भर को मिल गई है—क्यों माघव ? माघव बोला—हाँ लकड़ी तो बहुत है, अब कफन चाहिये। तो चलो कोई हल्का सा कफन ले ले हाँ और क्या ? लाश उठाते २ रात हो जायेगी। रात को कफन कौन देखता है।

कैसा बुरा रिवाज है कि जीते जी तन ढाकने को चियड़ा भी न मिले, उसे मरने पर नया कफन चाहिए।

कफन लाश के साथ जल ही तो जाता है और क्या रखा रहता है ? यही ५ रुपये पहले मिले होते तो कुछ दवा-दारू कर लेते। दोनों एक दूसरे के मन की बात

१ माता का हृदय, पंच-परमेश्वर, सुजान-भगत, आत्माराम, शान्ति बड़े घर की बेटी मैकू तथा ऐक्ट्रेस आदि अनेक कहानियाँ।

ठाड रहे थे। बाजार में इधर-उधर घूमते रहे - कभी इस बजाज की दुकान पर गए कभी उस दुकान पर। तरह-२ के कपड़े रेशमी और सूती देखे मगर कुछ जँचा नहीं। यहाँ तक कि शाम हो गई।

और फिर—

तब दोनों न जाने किस दैवी प्रेरणा से एक मधुशाला के सामने आ पहुँचे और जैसे किसी पूर्व निश्चित व्यवस्था से अन्दर चले गये। वहाँ जरा देर तक दोनों असमजस में खड़े रहे हैं। फिर धीसू ने गद्दी के सामने जाकर कहा—साहु जी, एक बोतल हमें भी दे देना। इसके बाद कुछ चिखौना आया, तली हुई मछलिया आई और दोनों परामीर में बैठकर शान्तिपूर्वक पीने लगे। कई कुजियाँ ताबड़तोड़ पीने के बाद दोनों सहर में आ गये।

माधव बोला—कफन लाने से क्या मिलता? आगिर जर ही तो जाता। कुछ बहू के साथ तो न जाता। लेकिन लोगो को जवाब क्या दोगे। लोग पूछेंगे नहीं? कफन कहाँ है?

धीसू हँसा—अबे कह देंगे कि रुपये कमर से खिचक गए। बहुत दूँडा मिले नहीं। लोगो को विश्वास तो न आएगा लेकिन फिर वही रुपए देंगे।

और दोनों खड़े होकर गाने लगे।

‘ठगिनी क्यो नैना भ्रमकाए। ठगिनी’<sup>१</sup>

यह जीवन के यथार्थ का चरम रूप है, इसके विपरीत जीवन का आदर्श यह है—

“मामा खडी हो गई और उस वृद्धा से बोली—क्यो माता, तुम्हारा घन किसी ने ले लिया है?

वृद्धा ने इस प्रकार उसकी ओर देखा, मानो डूबते को तिनके का सहारा मिला। बोली—हाँ बेटी।

मामा—कितने दिन हुये?

वृद्धा—कोई डेढ महीना।

मामा—कितने रुपए थे?

वृद्धा—पूरे एक सौ बीस।

मामा—कैसे खोये?

वृद्धा—क्या जाने कही गिर गए। मेरे स्वामी पलटन में नौकर थे। आज कई बरस हुये, वह परलोक सिधारे। अब मुझे सरकार से साठ रुपये साल पेशन मिलती है। अब की दो साल की पेन्शन एक साथ ही मिली थी। खजाने से रुपये लेकर आ रही थी। मालूम नहीं कब और कहाँ गिर पड़े आठ पिनियाँ थी।

१. प्रेमचन्द : कफन तथा शेष रचनाएँ, (१९४०), बनारस, पृ० १०-११

भामा—अगर वे तुम्हें मिल जायें, तो क्या दोगी ?

बृद्धा—अधिक नहीं, उममे से पचास रुपये दे दूंगी ।

भामा—रुपये क्या होंगे, कोई उससे अच्छी चीज दो ।

बृद्धा—देटी, और क्या दूँ जब तक जिऊँगी, तुम्हारा यश गाऊँगी ।

भामा—नहीं इसकी मुझे आवश्यकता नहीं ।

बृद्धा—देटी, इसके सिवा मेरे पाम क्या है ?

भामा—मुझे आशीर्वाद दो, मेरे पति बीमार हैं, वह अच्छे हो जायें ।

बृद्धा—क्या उन्हीं को रुपये मिले हैं ?

भामा—हाँ, वह उसी दिन से तुम्हें खोज रहे हैं ।

बृद्धा—घुटनों के बल बैठ गई और आँवल फँताकर कम्पित स्वर से बोली—  
देवी इनका कल्याण करो ।

भामा ने फिर देवी की ओर सशक दृष्टि से देखा । उनके दिव्य रूप पर प्रेम का प्रकाश था, आँखों में दया की आनन्ददायिनी झलक थी । उस समय भामा के अन्तःकरण में कही स्वर्ग-लोक से यह ध्वनि मुनाई दी—जा तेरा कल्याण होगा ।<sup>१</sup>

प्रेमचन्द और आदर्शोन्मुख यथार्थवाद

प्रेमचन्द आदर्शवाद की इन भावनाओं से पूर्णतया अभिभूत थे । आदर्शवादी दृष्टिकोण से उनकी सुधारवादी भावना भी मिश्रित थी, पर उसके साथ ही प्रेमचन्द जीवन की सत्यता से भी मुँह न मोड़ना चाहते थे, इसलिए स्वभावनः उन्होंने यथार्थवाद को भी प्रश्रय दिया । अपनी प्रारम्भिक कहानियों में उन्होंने केवल आदर्शवाद को ही लिया है, पर विकासकाल की कहानियों में उन्होंने यथार्थ और आदर्श को बराबर साथ-साथ चित्रित किया, जो उनका आदर्शोन्मुख यथार्थवाद ही है । इन विकासकालीन कहानियों के कथानक पूर्णतया यथार्थवादी हैं और पात्रों का चयन भी प्रेमचन्द ने बड़ी कुशलता से जीवन के यथार्थ से हाँ किया है, पर उनका निर्वाह एवं चरित्र-चित्रण वह उसी यथार्थवादी ढंग से करने में असमर्थ रहे हैं । ऐसा करते समय उसके मन का आदर्शवादी स्तर अधिक मुखरित हो उठा है, जिसके परिणामस्वरूप पात्रों के जीवन में मोड़, कथानक की विभिन्न दिशाएँ एवं समस्याओं के समधान तथा जीवन सत्यों का समावेश कुछ स्तर तक आदर्शवादी हो गए हैं कि बहुधा वे याँत्रिक से प्रतीत होते हैं कि उनकी सहजता पर विश्वास करना कठिन हो जाता है । वहाँ आदर्शवाद अधिक प्रमुख हो जाता है और यथार्थ का पक्ष नितान्त रूप से गौण हो जाता है । इस प्रकार निष्कर्ष रूप से कहा जा सकता है कि अपनी कहानियों में उन्होंने विभिन्न समस्याएँ उठायी तो यथार्थवादी

१. प्रेमचन्द : प्रेम द्वादशी, (दुर्गा का मन्दिर), इलाहाबाद, पृ० ५६-५७

ढग से की गई हैं, पर उनका समाधान आदर्शवादी घरातल पर प्रस्तुत किया गया है, जो प्रायः बहुत सतोषजनक नहीं प्रतीत होता। इन आदर्शवादी समाधानों के सम्बन्ध में प्रेमचन्द पर आर्यसमाजी एवं गाँधीवादी सिद्धान्तों का गहरा प्रभाव है। ये आदर्शवादी एवं गाँधीवादी समाधान इन कहानियों में दो रूपों में प्राप्त होते हैं। एक तो प्रेमचन्द ने सस्थाओं एवं आश्रमों की परिकल्पना की है और कहीं-कहीं व्यक्ति ही सस्था के रूप में चित्रित किया गया है। यहाँ यह बात दृष्टव्य है कि इस सारे आदर्शवाद के बावजूद प्रेमचन्द की सामाजिक चेतना कहीं न्यून नहीं होती और न वे पलायनवाद के पथ का ही अनुगमन करते हैं। जहाँ व्यक्ति ही सस्था बन जाता है, वहाँ भी प्रेमचन्द का आदर्शवाद उन्हें वैयक्तिक घरातल पर नहीं प्रतिष्ठित करता और न उन्हें अन्यपरक स्तर पर चित्रित करने के लिए ही प्रोत्साहित करता है। सामाजिक दायित्व के निर्वाह की दृष्टि से यह एक बड़ी बात थी, जो निश्चय ही हिन्दी कहानियों के तत्कालीन समय में एक महत्वपूर्ण उपलब्धि कही जाएगी। आदर्शवाद के अतिरिक्त मोह ने उनके द्वारा उठाई गई समस्याओं को यदि बहुधा अर्थार्थ बनाया भी है, तो इससे उनकी सामाजिक चेतना को कहीं क्षति नहीं पहुँचती, वरन् बल ही प्राप्त हुआ है और यदि आरम्भिक काल की कहानियों में दिए गए सायास समाधानों की बात छोड़ दें, तो यथार्थवाद का सफल रूप देखा जा सकता है। हालाँकि यह समाधान प्रस्तुत करने में भी प्रेमचन्द धीरे-धीरे यथार्थवाद की ओर ही अग्रसर मिलते हैं और 'कफन' में आकर वे सफल यथार्थवादी कहानीकार बन जाते हैं। 'पच-परमेश्वर' से 'कफन' तक के बीस-बाइस वर्षों के लम्बे दौर में उनका आदर्शवाद निरन्तर टूटता ही रहा है और यथार्थवाद तीव्रता से उस रिक्त स्थान की पूर्ति करता रहा है। उन्होंने अब समझ लिया था कि चरित्र को उत्कृष्ट और आदर्श बनाने के लिए यह जरूरी नहीं कि वह निर्दोष हो। महान्-से-महान् पुरुषों में भी कुछ-न-कुछ कमजोरियाँ होती हैं। चरित्र को सजीव बनाने के लिए उसकी कमजोरियों का दिग्दर्शन कराने से कोई हानि नहीं होती, बल्कि यही कमजोरियाँ उस चरित्र को मानवीय बना देती हैं। निर्दोष चरित्र तो देवता हो जाएगा और उसे हम समझ ही नहीं पाएँगे। प्रेमचन्द का यह विश्वास ही उनके यथार्थवाद की ओर अग्रसर होने का प्रमाण है, जिसका चरम रूप 'कफन' में देखने को मिलता है।

प्रेमचन्द का कहानी-शिल्प

अब प्रेमचन्द की कहानी-कला पर विचार कर लें। यह बात पीछे कई बार कही जा चुकी है कि कहानी जीवन के यथार्थ की प्रतिच्छाया होती है और उसमें प्रमुख रूप से मानव-जीवन का ही चित्रण होता है। प्रेमचन्द की कहानियों के सम्बन्ध में यह बात शत-प्रतिशत सत्य सिद्ध होती है। वस्तुतः भाषा की प्रकृति ही ऐसी है कि मानव मन की अभिव्यक्ति सरलता से हो जाती है और वह किसी नियम की

अपेक्षा नहीं करती, पर तब भी समीक्षाशास्त्रियों ने कहानी-लेखन के कुछ नियम बना दिए हैं, जो कमोवेश सभी कहानियों में प्राप्ति हो जाने हैं। साधारणतया कहानी-कला के अन्तर्गत कथानक, पात्र एवं चरित्र-चित्रण; कथोपकथन, देशकाल अथवा वातावरण; विचार एवं दर्शन तथा भाषा-शैली की गणना की जाती है। यह आवश्यक नहीं है कि जब तक इन तत्वों का पूर्ण समावेश किसी रचना में न किया जाय, तब तक उसे कहानी की सजा से अभिहित नहीं किया जा सकता। प्रेमचन्द की कहानी-कला समझने के पूर्व यह समझ लेना आवश्यक है कि वे समझते थे, जिन साहित्य से हमारी सुरुचि न जगे, आध्यात्मिक और मानसिक वृत्ति न मिले, हममें शान्ति और गति न मिले, हमारा सौन्दर्य-प्रेम न जागरित हो, जो हममें सच्चा सकल्प और कठिनाइयों पर विजय पाने की सच्ची दृढ़ता न उत्पन्न करे, वह हमारे लिए बेकार है, वह साहित्य कहलाने का अधिकारी नहीं है। इस सम्बन्ध में उन्होंने स्पष्टतया घोषित किया है कि, 'मुझे यह कहने में हिचक नहीं है कि मैं और बीजे की तरह कला को उपयोगिता की तुला पर तोलता हूँ। कलाकार अपनी कला में सौन्दर्य की सृष्टि करके परिस्थिति को विकास के उपयोगी बनाता है।' उनकी धारणा स्पष्ट थी कि कहानी का सम्बन्ध जीवन के यथार्थ से होता है। इस प्रकार वे कला-कला के लिए न स्वीकार कर कला को जीवन के साथ सम्बद्ध कर दिया था।

कहानी कला का सर्वाधिक महत्वपूर्ण तत्व कथानक होता है। प्रत्येक कहानी में किसी-न-किसी कथा को कहने का प्रयत्न होता है, भले ही उस पर अधिक बल न दिया जाए। कथानक अपनी सीमा में जीवन के यथार्थ आयातों का अंकन करता है तथा एक विस्तृत परिवेश के छोरों को बाँधने का प्रयत्न करता है। कथानक में घटनाओं को इस प्रकार सयोजित किया जाता है कि उनमें कहीं भी रिक्तता का आभास नहीं होता। उनमें प्रभावों की एकता (unity of impression) बनाए रखने का प्रयत्न होता है, जिससे सारा कथानक एक सूत्र में आबद्ध दृष्टिगोचर होता है और अनुभूति की तीव्रता विद्यमान रहती है। सफल कहानियों में केवल आवश्यक घटनाओं का सङ्गुफन इस प्रकार रहता है कि पाठकों की उत्सुकता बराबर बनी रहती है। कहानी का क्षेत्र कोई भी हो सकता है और उसमें कल्पना का प्रयोग भी प्रचुर मात्रा में हो सकता है, पर इतना तो निश्चित है कि कल्पना का सतुलित प्रयोग ही वाँछनीय होता है, जिससे कथानक की स्वाभाविकता नष्ट न हो, क्योंकि कल्पना का अतिरिक्त प्रयोग कथानक को अविश्वसनीय बना देता है। कथानक की इन आवश्यक बातों की कसौटी पर यदि प्रेमचन्द की सभी कहानियों की एक साथ परीक्षा करें, तो कई बातें स्पष्ट होती हैं। कथानकों का सब मिलाकर अत्यन्त विस्तृत क्षेत्र उनकी कहानियों में प्राप्त होता है, जिनमें समग्र मानवीय चेतना व्यापक आयातों को समेटने का प्रयास किया जाता है। इस प्रक्रिया में वे कला के जिन उपकरणों का आश्रय

ग्रहण करते हैं, उनसे पाठको का पूर्ण तादात्म्य रहता है (उनकी कहानियों में दुर्बोधता और रहस्यपूर्ण स्थलों का अभाव रहता है। वे सहजता और सुबोधता के प्रति विशेष आग्रहशील रहते हैं। एक स्थान पर उन्होंने लिखा है—‘कथा को बीच में शुरू करना, या इस प्रकार शुरू करना कि जिसमें ड्रामा का चमत्कार पैदा हो जाय, मेरे लिए मुश्किल है।’ इस कथन की सत्यता उनकी कहानियों के कथानक प्रमाणित करती है, जिनके आदि, मध्य और अन्त तथा घटनाओं की गतिविवरियाँ स्पष्ट रहती हैं। वे कहीं तथ्यों को तोड़ते मरोड़ते नहीं और बातों को सीधे सादे ढंग से स्पष्ट कर देने में विश्वास रखते हैं।) प्रेमचन्द की कहानियों में पग-पग पर सामाजिक दायित्व के निर्वाह की तीव्र भावना मिलती है। उन्होंने कहीं भी वैयक्तिकता को महत्व नहीं दिया है, इसलिए उनकी कहानियाँ, युग जीवन, समाज तथा समकालीन यथार्थ से ही घनिष्ठ रूप में सम्बद्ध रहती हैं। उनके कथानकों में परिवार से लेकर विशाल राष्ट्र की व्यापक एवं गम्भीर समस्याएँ रहती हैं। इन्हीं दोनों परिधियों के मध्य उन्होंने व्यक्ति का चित्रण करने का प्रयत्न किया है और कहीं भी उसे वैयक्तिक नहीं होने दिया है। वह समाज के दायरों के बीच ही टूटता और बनता है।

प्रेमचन्द की कहानियों में जीवन की विशद व्याख्या और जीवन का विशद चित्रपट रहता है। उनकी सारी कहानियों को एक साथ देखने पर उनमें जीवन का विशाल चित्रपट प्राप्त होता है और अपने समय का सारा युग और समाज उनमें प्रतिबिम्बित होता है। एक प्रकार से उन्होंने अपनी कहानियों में गागर में सागर भरने की चेष्टा की है। उन्होंने जीवन की कुरूपता पर भी सुन्दर भजन निर्मित किया है, घूरे को घूरा ही नहीं छोड़ दिया है। इस सम्बन्ध में उनका आदर्शोन्मुख यथार्थवाद ही उभरता है। प्रेमचन्द ने अपनी कहानियों की सामग्री का उचित ढंग से प्रयोग किया है और बाह्य जगत तथा अन्तर्जगत की परिस्थितियों का विश्लेषण किया है। उन्होंने अपनी कहानियों में मनोविज्ञान के आधार पर मनुष्य की ऊर्ध्वगामी प्रवृत्तियों पर बल दिया है (ऐसा करने में उन्होंने कथानक की रोचकता और कौतुहलता पर कम ध्यान दिया है, जिससे वे बहुत हद तक स्थूल प्रतीत होते हैं। उनमें वह कसावट या गठन नहीं मिलता, जो अपेक्षित था। हालाँकि उनकी कहानियों में मनोरंजन और हास्य की सामग्री का भी अभाव नहीं रहता और अनेक स्थलों पर वे व्यंग्य शैली का भी प्रयोग करते हैं। अपनी वर्णनप्रियता के कारण प्रेमचन्द ने अपनी बहुत सी कहानियों में अनावश्यक बातों का उल्लेख किया है और इससे उनमें प्रभावान्वित प्रायः नष्ट हो जाती है, जिससे पूर्वापर का सम्बन्ध नहीं मिलता।) प्रेमचन्द की कहानियों को द्वेज्वर उनकी अद्भुत पर्यवेक्षण शक्ति को अस्वीकारा नहीं जा सकता।) उनकी चयन शक्ति की सूक्ष्मता और अन्तर्दृष्टि की गहनता उनके कथानकों में स्पष्ट देखी जा सकती है। उन्होंने अपने अनुभव, ज्ञान और विवेक के आधार पर जीवन के



विविध क्षेत्रों से सम्बन्धित अनुभव प्राप्त किये थे, विशेष रूप से ग्रामीण और मध्यवर्ग से सम्बन्धित जीवन से, जो अत्यन्त स्वाभाविक एवं यथार्थ ढंग से उनकी कहानियों में अभिव्यक्त हुआ है। उनके ये वर्णन पूर्ण एवं सजीव हैं तथा बाह्य उपकरणों के साथ विभिन्न वर्गों के व्यक्तियों की मनोवृत्तियों पर प्रकाश डालने में उन्हें पूर्ण सफलता प्राप्त हुई है। यद्यपि उनकी घटनाओं का विकास-क्रम अलग-अलग कहानियों को ध्यान में रखते हुए स्वाभाविक और सुसम्बद्ध है, किन्तु उनके सम्पूर्ण कहानी साहित्य पर दृष्टिपात करने हुए यह ज्ञात होता है कि उन्होंने अनेक घटनाओं की पुनरावृत्ति की है। पुलिस, अदालत, तत्कालीन सामक वर्ग, कृषक आदि से सम्बन्धित प्रसंगों में यह पुनरावृत्ति स्पष्टतया देखी जा सकती है। इनका ही नहीं, अनेक पात्रों के डूबने या आत्महत्या करने में भी पुनरावृत्ति मिलती है। अपनी बाद की कहानियों में उन्होंने दुहरे कथानक रखने की भी योजना बनाई थी और उनकी कई कहानियाँ, विशेषतः लम्बी कहानियों में, प्रधान कथावस्तु के अतिरिक्त कई प्रासंगिक कथाएँ भी प्राप्त होती हैं। फलस्वरूप उनका कथानक काफी फैल जाता है और अनावश्यक बातों का समावेश हो जाता है। कई घटनाओं की पूर्ण परिणति या स्पष्ट सांकेतिकता या लक्ष्य भी उभर नहीं पाता। इन कहानियों में कथानक की विशुद्धता स्पष्टतया परिलक्षित होती है, जहाँ नीरसता और शिथिलता उत्पन्न हो जाती है। कई प्रासंगिक कथाएँ तो कुछ कहानियों में इतना विस्तार पा जाती हैं कि वे मूल कथा या प्रधान कथा से अलग प्रतीत होने लगती हैं और अपने आपमें एक स्वतन्त्र कहानी ज्ञात होने लगती है।

प्रेमचन्द ने अपनी कहानियों में जीवन की व्यापक संवेदनाओं का चित्रण प्रारम्भ से ही नहीं किया, किन्तु ज्यों-ज्यों उनमें आत्मचेतना बढ़ती गई, वे जीवन के लिए कथा-साहित्य का महत्व समझते गए और उनका दृष्टिकोण भी परिवर्तित होता गया। उन्होंने कला का सम्बन्ध जीवन के साथ स्थापित किया, इसीलिए उनकी कहानियों में कुल मिलाकर हमें एक विशेष युग का पूर्ण चित्र मिल जाता है। उन्होंने वर्ग-सघर्ष का चित्रण अवश्य किया है, किन्तु उस सघर्ष का पर्यवसान समन्वय की ओर है। उनके कथानकों की मूल संवेदना मानववाद पर आधारित राष्ट्र प्रेम है। प्रेमचन्द की कहानियों को देखकर प्रेमचन्द साहित्य के भविष्य की ओर ध्यान जाना अनिवार्य है। क्या उनका साहित्य शाश्वत महत्व धारण कर सकेगा, इसके उत्तर में कहा जा सकता है कि प्रत्येक कलाकार अपने युग से ही अपनी कला के उपकरण जुटाता है, तो भी प्रेमचन्द अपने युग के बाह्य जीवन को बहुत अधिक समेट बैठे हैं और प्रत्यक्षतः ऐसा प्रतीत होता है कि उनके साहित्य में युग विशेष के जीवन के अतिरिक्त और कुछ भी नहीं है। ऐसा लगता है कि उनका साहित्य अभी इतिहास लेखक के लिए केवल सामग्री जुटा सकेगा। यहाँ स्वभावतः प्रश्न उठता है कि क्या उनका साहित्य भारी मनुष्य के मन को भी रमा सकने की शक्ति रखता है? क्योंकि



यदि इस कार्य में प्रेमचन्द साहित्य असफल रहता है, तो उसका कोई शाश्वत मूल्य नहीं है। किन्तु गम्भीरतापूर्वक विचार करने पर यह स्पष्ट रूप से ज्ञात हो जाता है कि एक युग विशेष की दौड़ धूप, सघर्ष, स्थूलत्व आदि के पीछे पीठिका के रूप में उन्होंने मानवता का विशाल चित्रपट सुसज्जित किया है अर्थात् प्रेमचन्द के पात्र और घटनाएँ ऐसे रगमंच पर आते हैं जिस पर मानवता का विशाल चित्रपट सुसज्जित रहता है। यही उनके साहित्य का महत्व है। उन्होंने मानवता का जो सम्बन्ध स्थापित किया है और समग्र जीवन के उद्धार की जो योजना प्रस्तुत की है, वह उनके साहित्य की शाश्वत मूल्य प्रदान करने में समर्थ है।

ऊपर यह बात कई बार कही जा चुकी है कि यदि प्रेमचन्द की कहानियों को एक साथ देखा जाए, तो उनमें जीवन का एक विशाल चित्रपट अंकित मिलेगा। यह कोई अप्रत्याशित बात नहीं है। वास्तव में यही उनके लिए अभीष्ट भी था, क्योंकि वे साहित्य को जीवन की व्याख्या एवं आलोचना स्वीकारते थे तथा कहानी को मानव जीवन के यथार्थ से सम्बन्ध मात्र देखते थे। उनके लिए समाज एवं समष्टिगत भावनाओं का बड़ा महत्व था और वे सामाजिक परिवेश के अन्तर्गत ही अपनी कहानियों का ताना-बाना समुचित करते थे। उनकी कहानियों की मूल प्रेरणा सामाजिक कल्याण की भावना है। उनमें मानव जीवन के यथार्थ का ही प्रमुखतः चित्रण प्राप्त होता है और व्यापक सामाजिक सन्दर्भों में अपूर्व संवेदनशीलता के साथ प्रस्तुत किया गया है। उनकी कहानियों में आशिक रूप से वैयक्तिक जीवन का भी चित्रण यत्र-तत्र हुआ है, पर वह उनका प्रधान लक्ष्य कभी नहीं रहा। व्यक्ति ही सामूहिक रूप से समाज का स्वरूप निर्माण करता है, अतः सामाजिक समस्याओं का व्यक्ति की समस्याओं में अन्तर्निहित हो जाना स्वाभाविक ही है। यही कारण है कि सामाजिक सन्दर्भों में व्यक्ति की परख करते हुए भी उन्होंने कभी व्यक्ति की उपेक्षा नहीं की। उन्होंने व्यक्ति को उसके यथार्थ परिवेश में ही देखा है। प्रेमचन्द ने व्यक्ति की कठिनाई, विषमता एवं अन्य सम्बद्ध विकृतियों का समाधान समाज की विभिन्न परिस्थितियों के निरूपण द्वारा खोजने का प्रयत्न किया है और सामाजिक सन्दर्भों में ही व्यक्ति की समस्याओं पर प्रकाश डालने की चेष्टा की है। वे आत्म-परक दृष्टिकोण के पक्षपाती नहीं थे और न जीवन से पलायन ही उन्हें बाँछनीय प्रतीत होता था। साहित्य पर केवल व्यक्ति-मानस की संवेदनाओं का भी एकाधिकार उन्होंने कभी नहीं स्वीकारा। वे व्यक्ति को समाज का अविभाज्य अंग समझते थे और समाज की कल्पना बिना व्यक्ति से नहीं करते थे। वे स्वीकारते थे, समाज के अस्तित्व के साथ व्यक्ति का अस्तित्व स्थिर है और समाज से विच्छिन्न होकर उसका मूल्य शून्य के समान ही रह जाता है। तब व्यक्ति को कोई भी अर्थवत्ता नहीं प्राप्त हो पाती और वह हवा में उड़ने वाले बैलून की भाँति हो जाता है, जिसका कोई भी

आधार नहीं होता। इसीलिए प्रेमचन्द व्यक्ति को व्यक्ति की दृष्टि से नहीं; सामाजिक दृष्टिकोण से आँकते हैं—समाज का मगल उनका एकमात्र लक्ष्य होता है। वह व्यक्ति का उतना ही विश्लेषण करना चाहते हैं, जितना समाज हित के लिए बाँछित है। समष्टि मगल का उत्सर्ग करके व्यक्ति की अनुभूतियों का तरंगभिधात-उनके लिए गसहा है। वह मानव की उन वृत्तियों को जाग्रत करना चाहते हैं, जो सामाजिक भावना को आघात पहुँचाने वाली नहीं हैं। उन्होंने अपने पात्रों में उन गुणों को चित्रित किया है, जिनकी समाज को, समष्टि रूप से मानव को, अपने हित के लिए आवश्यकता है।

प्रेमचन्द ने अपने युग की समस्याओं को भलीभाँति समझा था और उनका गहन अध्ययन किया था। उनका युग पुनरुत्थानवादी था, देश में एक ऐसी जबर्दस्त संस्कृति का प्रवेश हो रहा था, जिसकी चकाचौंध से प्रभावित होकर समूची नई पीढ़ी बही चली जा रही थी। इससे अनेक नई समस्याएँ उत्पन्न हो गई थी और समाज का ढाँचा एक प्रकार से भरभराने लगा था, जो परम्परागत आदर्शों पर आधारित था। देश में पूँजीवाद का बोलबाला हो गया था और वर्ग वैषम्य जीवन के प्रत्येक स्तर पर परिलक्षित होता था। इस पूँजीवाद के बढ़ते हुए प्रभाव ने एक ऐसी बूझ-आमनोवृत्ति उत्पन्न कर दी थी, जिसकी लपेट में प्रेमचन्द का समूचा युग ही एक प्रकार से आ गया था। विधवा समस्या, वेश्या समस्या, आर्थिक स्वतन्त्रता की समस्या, शिक्षा की समस्या तथा राजनीतिक और सामाजिक अधिकार प्राप्ति की समस्याएँ नारी जीवन के सम्मुख मुँह बाएँ खड़ी थी। प्रेमचन्द एक जागरूक कलाकार थे। उन्होंने इनमें से किसी एक की भी उपेक्षा नहीं की और जीवन के बहु-विधिय पक्षों पर अपनी दृष्टि डाली तथा समूचे युग और समाज को अपनी कहानियों में चित्रित करने का श्लाघनीय प्रयास किया। 'गाँधी-युग के प्रथम तीन चरणों के सामाजिक-राजनीतिक, आर्थिक और साम्प्रदायिक जीवन के सभी पहलुओं और समस्याओं का जितना साँगोपाँग और सटीक चित्रण प्रेमचन्द में मिलता है, वैसा हिन्दी के किसी साहित्यकार में मिलता ही नहीं है, भारत के किसी साहित्यकार में भी मिलता है, इसमें सन्देह है। साधारणतः प्रत्येक व्यक्ति के स्वभाव की सीमाएँ होती हैं—जीवन के कुछ रूपों में वह रम सकता है, कुछ में नहीं, परन्तु प्रेमचन्द की सहानुभूति इतनी व्यापक थी, उनका हृदय इतना विशाल था कि जीवन के सभी रूपों के प्रति उसमें राग था। उनकी प्रतिभा कई अंशों में महाकाव्यकार की प्रतिभा थी। इसीलिए उन्हें जीवन की समग्रता के प्रति राग था और मानव के सभी रूपों के प्रति ममत्व था। विविध वर्ग, जाति, स्वभाव, संस्कार, सामाजिक स्थिति, व्यवस्था आदि के जितने अधिक पात्र प्रेमचन्द में मिलते हैं, इतने औरों में नहीं।' प्रेमचन्द ने अश्रयन्त सचेत होकर अपने साहित्य को युग जीवन का माध्यम बनाया है।

दूसरे यह कि उन्होंने युग धर्म के साथ पूर्ण तादात्म्य स्थापित करते हुए सर्वांग जीवन को ग्रहण किया है। उनकी सारी कहानियों में यह बात स्पष्ट हो जाएगी कि उनमें कितनी जागरूकता और सजग सामाजिक चेतना थी।

विभिन्न सामाजिक समस्याओं को चित्रित करने की प्रवृत्ति प्रेमचन्द में प्रारम्भ से ही थी। अपनी कई कहानियों में उन्होंने विधवा समस्या को लिया है। विधवा समस्या के सम्बन्ध में प्रेमचन्द ने कई एक आदर्शवादी दृष्टिकोण प्रस्तुत करने की चेष्टा की है, जो समाज-सुधार से सम्बन्धित है, जिस पर आर्य समाज के सन्देश का विशेष प्रभाव है। उस समय विधवा विवाह का पक्ष स्वामी दयानन्द ने लिया था और आर्य समाज द्वारा उसका प्रचार कर रहे थे, पर सनातन धर्म इसका विरोध कर रहा था। सुधारवादी नवयुवकों में आर्य समाज के प्रति सहानुभूति थी और अपनी कहानियों के माध्यम से प्रेमचन्द इस सहानुभूति को मुखरित करना चाहते थे। उनकी कई कहानियाँ वेश्या जीवन से सम्बन्धित हैं, जिनमें अन्य नारी समस्याएँ भी चित्रित हुई हैं, अर्थात् भारतीय समाज में नारी कितनी पराधीन थी तथा उस समय वह कितनी दयनीय, परवश और निराश्रित जीवन व्यतीत कर रही थी, उसकी पराधीनता, उसकी निस्सहायता से समाज में पशुओं जैसी स्थिति हो गई थी, इन सब बातों को लेकर प्रेमचन्द ने कई कहानियाँ लिखीं। नारी को यदि वास्तविक शिक्षा नहीं मिलती, तो उसके कितने दुष्परिणाम हो सकते हैं, पुलिस विभाग कितना भ्रष्ट है और किसी ईमानदार व्यक्ति की वहाँ कितनी दुर्गति हो सकती है, अर्थात् पुलिस विभाग में कोई व्यक्ति घूस लिए बिना आर्थिक रूप से सुखी नहीं रह सकता, हमारे समाज का जो परम्परागत वर्ग, धर्माचारी, मठाधीश, घनपति और समाज सुधार तथा देशानुराग सम्बन्धी लम्बी-लम्बी बातें करने वालों का था, वे कितने खोखली और चरित्रहीन हैं, दूसरी ओर भी प्रेमचन्द ने अपनी कहानियों में तीखा व्यंग्य कसा है। वेश्याएँ घनपतियों के यहाँ और मठों में जाती हैं, वहाँ सम्मान पाती हैं, पर वहीं लोग व्यक्तिगत रूप से वेश्यावृत्ति की आलोचना करते हैं। समाज में कितना दम्भ, अहंकार तथा मिथ्याभिमान है, उसकी ओर भी उन्होंने अपनी कहानियों में संकेत किया है। उन्होंने दहेज प्रथा और अनमेल विवाह की ओर भी संकेत किया है, जिसके कारण भोली-भाली निर्दोष लड़कियों को जीवन भर दाखल दुख भोगना पड़ता है। वेश्यावृत्ति की समस्या को लेकर प्रेमचन्द ने इस बात की ओर संकेत किया है कि हिन्दू समाज कोई कुप्रवृत्ति दूर करने की व्यावहारिक बात नहीं करता। फिर साम्प्रदायिकता की ओर भी संकेत किया गया है। साम्प्रदायिक विद्वेष की भावना राजनीति के क्षेत्र में प्रबल रूप से प्रसारित हो चुकी थी, लेकिन सामाजिक सुधार की दृष्टि से कोई समस्या हल नहीं हो सकती—प्रेमचन्द ने यह चित्रित करने का प्रयत्न किया है। केवल बाह्य प्रभावों के कारण

अपनी अच्छी चीजों की निन्दा करने की प्रवृत्ति की भी उन्होंने आलोचना की है। अन्त में हिन्दी साहित्य की कमियों की ओर भी ध्यान दिलाने का प्रयत्न किया गया है।

अनेक कहानियों में जमींदारी उन्मूलन, भूमिधर, सहकारिता आदि का चित्रण करते हुए प्रेमचन्द ने यह स्पष्ट करने का प्रयत्न किया है कि मनुष्य को अपनी कमाई खानी चाहिए। यही प्राकृतिक नियम है। किसी को अधिकार नहीं है कि वह दूसरों की कमाई को अपनी जीवन वृत्ति का आधार बनाए। भूमि उसकी है, जो जोते। शासक को उसकी उपज में भाग लेने का अधिकार इसलिए है कि वह देश में शान्ति और रक्षा को व्यवस्था करता है, जिसके बिना खेती हो ही नहीं सकती। इस प्रथा के कारण देश की किननी आत्मिक और नैतिक अवनति हो रही है। इसका अनुमान नहीं किया जा सकता। हमारे समाज का बड़ा भाग, जो बल, बुद्धि, विद्या में सर्वोपरि है, जो हृदय और मस्तिष्क के गुणों से अलंकृत है, केवल इसी प्रथा के वश आलस्य, विलास और अविचार के बन्धनों में जकड़ा हुआ है। प्रेमचन्द की यह विचारधारा गांधी जी की विचारधारा से तादात्म्य रखती है। इस कोटि की कहानियों में जीवन को विभिन्न दिशाओं में मोड़ने की गति प्रदान की गई है। मनुष्य को निःस्वार्थ सेवा करनी चाहिए, इन कहानियों का यही संदेश है। उनमें निःस्वार्थता एवं स्वार्थता के मध्य परस्पर संघर्ष है। इसमें जहाँ एक ओर जमींदारों और कृषकों का संघर्ष है, वहीं दूसरी ओर नौकरशाही का भी सही रूप उपस्थित किया गया है। प्रेमचन्द ग्राम जीवन में जहाँ विशेषताएँ देखते थे, वहीं कृतियाँ भी देखते थे और उन विवृतियों की पूर्ण नागरिक जीवन में देखते थे। जैसे स्वास्थ्य सम्बन्धी नियम, स्वच्छता, शिक्षा, अन्धविश्वास आदि ऐसी ही बातें हैं। वे चाहते थे कि गाँव वाले बाह्य जीवन से सम्बन्धित बातों की शिक्षा नगर वालों से प्राप्त करें और नगर वाले आन्तरिक अनुभूतियाँ गाँवों से प्राप्त करें। शहर वालों में उन्हें प्रजाहित की भावना अत्यन्त न्यून अंश में परिलक्षित होती है। धर्म सम्बन्धी रूढ़ियों एवं उनके खोखलेपन को भी बड़ी सूक्ष्मता से प्रस्तुत किया है। मध्यवर्ग की लगभग सभी तत्कालीन समस्याएँ उनकी कहानियों में चित्रित हुई हैं। अनमेल विवाह और दहेज प्रथा जैसी कुत्सित प्रवृत्तियों का चित्रण हुआ है। इन प्रवृत्तियों को व्यापक सामाजिक सन्दर्भों में पारिवारिक आधार पर बड़ी यथार्थता से प्रेमचन्द ने अपनी कहानियों में प्रस्तुत किया है। विमाता। आर्थिक पराधीनता मनुष्य की सुकुचित प्रवृत्तियाँ एवं मनीषिता, दाम्पत्य प्रेम की भावना और जन सेवा का भाव साथ-साथ चित्रित हुए हैं। प्रेमचन्द का यह दृष्टिकोण है कि दाम्पत्य प्रेम में पवित्रता, साधना और तप होना चाहिए। उनकी दृष्टि में भोग नहीं, विलास नहीं, दो आत्माओं का आध्यात्मिक योग होना चाहिए। इसके अतिरिक्त शुद्ध आन्दोलन, गो-बध और

साम्प्रदायिकता की समस्याएँ प्रेमचन्द के समय में हिन्दू-मुस्लिम वैमनस्य बढ़ाने वाली थी। यह वैमनस्य भी उस समय एक भीषण समस्या थी कि मुसलमानों द्वारा अपहृत कन्याएँ त्याज्य न हो, पर प्रतिक्रियावादी हिन्दू समाज उसे न मान सका। वृद्ध विवाह, बहु-विवाह, अन्तर्मेख विवाह और धन से मनुष्य की चित्तवृत्तियों की परिवर्तनशीलता का चित्रण भी अनेक कहानियों में हुआ है।

कई कहानियों में राष्ट्रीय आन्दोलन, राजनीतिक जीवन, उद्योग-व्यवसाय, देश-प्रेम और गाँधीवादी जीवन-दर्शन से प्रभावित कथानकों की संयोजना हुई है। औद्योगीकरण मार्मिक सहिष्णुता, देशी रियासतों की समस्या तथा राजनीतिक आन्दोलनों की समस्या को सम्बद्ध कर इन कहानियों को व्यापकता प्रदान की गई है। मध्यवर्गीय प्रवृत्तियों, आभूषण, प्रेम की भयकरता, भावुक प्रेम और अदूरदर्शिता 'पुलिस का दमन-चक्र और देश की पराधीनता' कई कहानियों में उठाकर स्वदेश-नुराग उत्पन्न करने की चेष्टा की गई है और देश की जनता में अपने कर्तव्य के प्रति उन्मुख रहने की सबल प्रेरणा दी गई है। उसमें प्रसंगवश अछूतों द्वारा की समस्या किसानों की समस्या, सूदखोरी की समस्या, व्यापार के नाम पर चोरी की समस्या आदि कुछ ऐसी ही बातें हैं, जिन्हें प्रेमचन्द ने बड़ी सूक्ष्मता एवं यथार्थता से प्रस्तुत किया है। इस माध्यम से उन्होंने यह भी बताया है कि पिता द्वारा पुत्र को और पति द्वारा पत्नी को अपने अधीन रखते के लिए कृत्रिम साधनों का प्रयोग नहीं करना चाहिए। सभी का बराबर का कर्तव्य है और उनके जीवन में सामन्तस्य पूर्ण व्यवहार होना चाहिए। अपने अस्तित्व काल की कुछ कहानियों में कृषक जीवन से सम्बन्धित समस्याओं को प्रेमचन्द ने कुछ इस ढंग से प्रस्तुत किया है कि उनकी समस्त प्रवृत्तियाँ व्यापक परिवेश में उभर जाती हैं। उन्हें बड़ी सरलता से भारतीय कृषक जीवन की प्रतिनिधि कहानियाँ कहा जा सकता है, जिनमें मूलतः शोषित वर्गों के विभिन्न पक्षों का, समस्याओं, संघर्ष एवं विषमताओं का चित्रण किया गया है। चूँकि प्रेमचन्द का ग्रामीण जीवन से प्रत्यक्ष तादात्म्य था और उसका उन्हें गहन अनुभव था, इसलिए वे बड़ी संवेदनशीलता के साथ उन ग्रामीण समस्याओं को उजागर कर सके हैं। ये कहानियाँ शोषित मानवात्मा का करुण ऋतु हैं। लोगों की स्वार्थ-लिप्सा सामन्तशाही एवं धर्म का खोखलापन, शोषण, संयुक्त परिवार व्यवस्था की विश्रुल्लता आदि विभिन्न समस्याएँ अपने समस्त व्यापक आयामों के साथ इन कहानियों में चित्रित हुई हैं।

इस प्रकार प्रेमचन्द की कहानियों में इतनी विराट समस्याएँ चित्रित हुई हैं। इन्हें 'मानसरोवर' के आठों भाग और 'कफन तथा शेष रचनाएँ' के आधार पर अलग-अलग प्रस्तुत किया गया है, जिनमें कई समस्याएँ बार-बार दुहराई गई हैं। जो प्रेमचन्द की सजग सामाजिक चेतना एवं चिन्तनशीलता का ही परिणाम है।

प्रेमचन्द को जीवन का गहन अनुभव था। वे पुस्तकों की पाठशाला से न आकर जीवन की पाठशाला से साहित्य के क्षेत्र में आए थे। उन्होंने अपने युग को समझा था और परिवर्तनशीलता को आत्मसात किया था। अपने सामाजिक दायित्व की उन्होंने कभी अवहेलना नहीं की और पूर्ण क्लृप्त ईमानदारी के साथ उसका निर्वाह किया। इसलिए कुल मिलाकर अपनी कहानियों के लिये उन्होंने जीवन का विशाल चित्रपट चुना था, जिनमें उनके समय का युग और समाज अत्यन्त यथार्थ एवं सजीव ढंग से मिमट आया था। जीवन के बहु-विधिय पक्षों एवं विभिन्न सामाजिक, राजनीतिक, आर्थिक, धार्मिक, पारिवारिक एवं सांस्कृतिक समस्याओं का ऐसा चित्रण न पूर्ववर्ती किसी कहानीकार ने किया, न उनके परवर्ती किसी कहानीकार ने। यही प्रेमचन्द की महानता थी और यही उनके साहित्य की विशिष्टता थी। यहाँ कुछ चुनी हुई कहानियों के संक्षिप्त कथानकों से यह बात स्पष्ट हो जाएगी कि प्रेमचन्द ने अपनी कहानियों के लिए जीवन का विशाल चित्रपट चुना था, जिसमें सारा युग बोध, भाव-बोध अपनी पूरी यथार्थता के साथ उभरा है।

‘कफन’ में गाँव के चमार घीमू का लड़का माधव था। माधव के विवाहोपरान्त उसकी पत्नी सारे परिवार की देख-भाल करती थी और अपने पति तथा समुर की सारी सुख-मुविधाओं का ध्यान रखती थी। वह गर्भवती हुई और प्रवस पीड़ा से घर में पड़ी तड़पा रही थी। घीमू और माधव खेत से आलू चुरा-चुराकर उन्हें भूनकर खाते जा रहे थे। वे कुछ काम-वाम करते नहीं थे और रोज यही चोरी करके खाते पीते। माधव की पत्नी इसी प्रवस पीड़ा में मर जाती है। अब उन दोनों के सामने प्रमुख समस्या उठी कि उसका अन्तिम संस्करण कैसे करें। उन्हें एक तरकीब सूझी और जाकर जमींदार के वहाँ अपनी सारी विपदा सुनाई। उसने तरस खाकर दो रुपये दे दिये। चन्दे से उन्हें कुछ और रुपए मिल जाते हैं और दोनों कफन खरीदने के लिए निकलते हैं। रास्ते में उनके व्यथित मन में सामाजिक विज्ञान की विचित्रता घूम रही थी कि जीते जी जिसे तन ढकने को भी कपड़ा नहीं मिला मरने पर उसे नया कपड़ा ओढ़ाया जाता है। उनके मन में तरह-तरह के अन्तर्द्वन्द्व मचे रहते हैं कि एक शराब की दुकान आ जाती है और वे उसमें जाकर शराब-मछली खाते हैं, कफन और लाश की बात भूल जाते हैं। ‘नशा’ में ईश्वरी एक जमींदार का लड़का था और वीर एक निर्धन कर्क का। कॉलेज जीवन के दोनों सहपाठी थे और राजनीतिक विषयों पर चर्चा किया करते थे। वीर जमींदारों को खूब खरी-खोटी सुनाता था और उनकी प्रवृत्तियों की आलोचना करता था। एक बार ईश्वरी वीर को अपने गाँव छुट्टियों में ले जाता है, जहाँ वीर के स्वभाव में अप्रत्याशित रूप से परिवर्तन हो जाता है और उस पर भी जमींदारी का नशा चढ़ जाता है। ईश्वरी के समान वह भी नौकरो से रोब से बोलता अपशब्द कह देता, और उन्हें

देखकर अपना हाथ-पाँव भी न हिलाता। वह अपने को ईश्वरी के साथ रहते-रहते बिल्कुल जमींदार समझने लगा था। वह ईश्वरी के ही समान, बल्कि उससे बढकर ज्ञान औरत करने लगा और पुरानी सारी बातें भूल गया। छुट्टियों के बाद जब दोनों मित्र इनाहाबाद वापस आने लगे, तो बस के ऊँचे दर्जे में जगह न मिलने के कारण उन्हें पीछे बैठना पड़ा। वीर को यह अच्छा न लगा, पर विवस भाव से बैठना ही पड़ा। वहाँ वह अपने दूसरे सह-यात्रियों पर अपना बढप्पन जताने लगा, छोटी छोटी बातों के लिये लोगों में कहा सुनी करने लगा और बात बढने पर एक आदमी को दो चार थप्पड़ भी लगा दिए। बात बढ गई, पर किसी तरह ईश्वरी ने बात सम्भाल ली। वीर पर दूसरे सह-यात्रियों ने व्यंग वाणी की बौछार कर दी। ईश्वरी के साथ छुट्टियों में रहते रहते जो उममें बढप्पन का नशा छा गया था और बस में जो अपनी पराकाष्ठा पर पहुँच गया था, वह अब धीरे-धीरे उतर रहा था और वीर को अपनी यथार्थता का बोध हो रहा था।

‘बड़े भाई साहब’ में बड़े मन्द बुद्धि के थे और अपने छोटे भाई की प्रतिभा, चंचलता और कुशाग्र बुद्धि पर चिढ़ते थे। चूँकि बड़े थे, इसलिए छोटे भाई के सामने हमेशा गम्भीरता और सौम्यता का मुखौटा अपने चेहरे पर लगाए रहते। छोटा भाई खेलता कूदता या शरारत करता, तो बड़े भाई उसे बुरी तरह डाँट-फटकार देते। पहले तो छोटा भाई कई श्रेणियाँ न चें थे और डाँटने-डपटने में बड़े भाई को कोई असुविधा न होती। पर छोटा धीरे धीरे एक के बाद एक बचाएँ पास करता गया, बड़े भाई एक ही दर्जे में फेल होते गए। एक दिन ऐसा आया कि दोनों भाई एक ही कक्षा में आ गये, यहाँ बड़े भाई उस वर्ष फिर फेल हो गए और छोटे भाई पास हो कर आगे निकल गया। अब बड़े भाई किस मुह से डाटते, फिर भी वह अपने बढप्पन का ढेंगा छोटे के ही सिर पर रखते। छोटा भाई उनकी डाँट फटकार का बुरा नहीं मानता था। ‘माता का हृदय’ में माधवी विधवा हो चुकी थी। उसका एक पुत्र था, जो राष्ट्रीय आन्दोलन में भाग लेने के कारण जेल भेज दिया गया था। माधवी को यह पता लगता है कि उसके पुत्र को बिना किसी अपराध के ही जेल दण्ड मिला था, जिसमें मि० बागची का बहुत हाथ था। उसके मन में बदला लेने की प्रवृत्ति उभरती है। एक दिन वह बागची के बगले जाती है। वह एक पुलिस अफसर था और कोई बड़ा मुकदमा जीत कर आया था, जिसकी खुशी में दावत हो रही थी। माधवी उसके घर नौकरी कर लेती है और उनके बच्चे की दखलाल करने लगी। मिसेज बागची एक अप्राहित्र-स्त्री थी और बराबर अस्वस्थ ही रहती। मिस्टर बागची इतना व्यस्त रहते कि बच्चे की देखभाल की ओर कोई ध्यान न दे सकते। माधवी बच्चे को इतने प्यार से खिलाती थी कि बच्चा उससे पूरी तरह हिल-मिल गया था। वह किसी के पास न जाता और उसका स्वास्थ्य भी सुधरने लगा। माधवी का बच्चे के प्रति



प्रेम देखकर मिनेज बागची इतनी प्रगल्भ हुई कि उन्होंने अपने पति में प्रस्ताव किया कि बच्चे को माधवी को अपने घर ले जाए और पाले-पोसे। उनकी पहले दो-तीन सन्तानें मर चुकी थी, इसलिए बागची ने कोई आपत्ति नहीं की। माधवी जब बच्चे को लेकर अपने घर चली तो उस 'माना' के हृदय में बदले की कोई भावना न थी 'पच परमेश्वर' में एक गांव में जुम्मन और अलगू दो पक्के मित्र थे। जुम्मन ने अपने एक मौनी की कुछ जमीन पर अवैध रूप से अधिकार कर रखा था, जिसके बदले में वह उसे खाना कपड़ा दे दिया करता था। कुछ समय बाद जुम्मन की नीयत बदल गई और वह अब अपनी मौनी के प्रति कठोर व्यवहार करने लगा तथा खाना कपड़ा देना बन्द कर दिया। मौनी भूखी मरने लगी। विवश होकर उसने त्वायत बुलाई। जुम्मन के पक्के मित्र अलगू को उसका सरपच बनाया गया। सारे मामले को सुनकर अलगू चौधरी ने निर्णय दिया कि मौनी का पक्ष ठीक है और उसे मामिक खर्चा जुम्मन दे। जुम्मन यह सुनकर सन्ताटे में आगया। उसे विश्वास था कि अलगू उसका मित्र है और निर्णय उसी के पक्ष में देगा। एक बार अलगू का समझू साह में एक झगडा हुआ जिसमें जुम्मन को सपचा बनाया गया। वह श्वसर की ताक में था ही, उसने सोचा था कि बदला लेगा। अलगू ने अपना एक बैल समझू साह के हाथ में बेचा था, पर पैसा मिलने के पहले ही बैल मर गया। वह समझू की ज्यादाती से ही मरा था और उसने अलगू चौधरी को पैसा देने से अस्वीकार किया। पंचायत में अलगू से जुम्मन बदला न हो सका। न्याय-भावना उसके सिर पर चढ़कर बैठ गई थी, उसने अलगू चौधरी के पक्ष में निर्णय देते हुए समझू साह से बैल के सारे पैसे दिलाए। पच परमेश्वर बन कर दोनों ही असत्य पक्ष का आलम्बन ग्रहण कर अन्याय न कर सके।

'आहुति' में प्रमुख रूप से आनन्द, रूपमणि और विश्वम्भर तीन पात्र हैं। आनन्द धनी है, विश्वम्भर निर्धन, व्यक्तिस्वहीन है, पर राष्ट्रीय आन्दोलन में तन-मन से भाग लेता है। पहले तो रूपमणि ऐश्वर्य भावना की लालसा में आनन्द की सम्पन्नता की ओर आकर्षित होती है, पर धीरे धीरे वह विश्वम्भर के आदर्श, उच्च-चिन्तारो एवं त्याग से प्रभावित होने लगा है, वह भी एक सकल्य कर लेती है और अपनी ऐश्वर्य प्रवृत्ति की आहुति देकर विश्वम्भर की सहयोगिनी बन जाती है। शान्ति' में गोना विधवा हो चुकी है। उसके सामने आर्थिक विषमताएँ आती हैं और उसे अनेक कठिनाइयों का सामना करना पड़ता है, पर वह अपनी एक मात्र पुत्री सुनीता का विवाह बड़ी धूम धाम से एक सम्पन्न परिवार में करती है और सुनीता को यह जरा भी अनुभव नहीं होने देती कि उसका पिता अब नहीं है। दुर्भाग्य से सुनीता का पति दुराचारी निकलता है और वह उसकी ओर आकर्षित नहीं होता। उससे सुन्यता बहुत अपमानित होती है और क्षुब्ध होकर चुपचाप सहन करती रहती है। अपनी मा के बुलाए जाने पर भी वह मायके नहीं जाती और पति के अपमानों और उपेक्षा को चुनौती समझा कर सहन करती है, अन्त में उसकी मृत्यु हो जाती है। कायर' में प्रेमा

अपने सहपाठी केशव से प्रेम करती है। दोनों की जाति अलग-अलग होती है। दोनों का प्रेम गहरा होता चलता है और एक दिन दोनों अपने प्रेम को एक दूसरे से स्पष्ट कर देते हैं। प्रेमा अपने माता-पिता से केशव के सम्बन्ध में कह देती है और उससे विवाह करने की दृढ़ इच्छा भी प्रकट कर देती है। प्रभा के माता पिता पुराने विचारों के व्यक्ति थे, पर बेटी के सकल को देखकर केशव से विवाह का देने को राजी हो जाते हैं। उधर जब केशव अपने घर में अपने माता-पिता से विवाह की चर्चा करता है, तो उसके माता-पिता बिगड़ जाते हैं और यह प्रस्ताव अस्वीकार ही नहीं देते, वरन् केशव को बहुत डाट फटकार भी सुनाते हैं। केशव चुपचाप एक कायर व्यक्ति की भाँति सब मुन लेता है, न विरोध करता है, न प्रेमा का विचार करता है और अपने प्रेम की हत्या कर प्रेमा के साथ विवाह करना अस्वीकार कर देता है। प्रेम सच्चा था। कायर केशव के इस विश्वासघात से उसके भावुक मन पर बड़ा आघात पहुँचता है और वह चुपचाप सब सहन करती रहती है। एक दिन उसकी मृत्यु हो जाती है।

‘बड़े घर की बेटी’ में आनन्दी में बड़प्पन की भावना है। वह एक जमींदार की बेटी है और एक साधारण परिवार में व्याह कर आती है। उसके पति कठसिंह शहर में वकालत करते हैं और लालाबिहारी, उसका छोटा भाई गाँव में रहता है। वह स्वभाव से उद्दण्ड है और आनन्दी की शालीनता तथा उसके बड़प्पन की भावना को कभी सहन नहीं कर पाता। उन दोनों में अकर्म ही कहा सुनी हो जाती और लालबिहारी बिना छोटे-बड़े का विचार किये आनन्दी को कटु शब्द कह देता। जिससे उसे मर्मन्तक पीड़ा पहुँचती। आनन्दी कठसिंह के घर आने पर इन बातों की चर्चा करती है, जिससे वे बहुत क्रोधित होते हैं, और जायदाद का बटवारा कर लेने का निश्चय कर लेते हैं, और अलग-अलग रहने का निश्चय कर लेते हैं। इससे लालबिहारी के मन पर विषम प्रतिक्रिया होती है और उसके मन में अपने दुर्व्यवहार के प्रति पश्चात्ताप तथा आत्ममलान की भावना जन्मती है। जायदाद के बटवारे में उसे अपनी हानि ही हानि लगती है। वह आलसी और अकर्मण्य था और काम करने की जरा भी इच्छा न थी। वह अपने बड़े भाई से उनके निश्चय परिवर्तन की प्रार्थना करता है, पर वे अस्वीकार देते हैं। इसी समय आनन्दी में बड़े घर की बेटी होने का प्रभाव होता है और वह लालबिहारी को क्षमा ही नहीं कर देती, वरन् अपने पति के क्रोध को भी शान्त कर उसके मन से बटवारे का कीड़ा निकाल देती है। ‘निष्कासन’ में मर्यादा अपने पति परशुराम के साथ गंगा स्नान के लिए प्रयाग गई थी, जहाँ वह भीड़ में भटक जाती है और पति से साथ छूट जाता है। वह एक व्यक्ति के चंगुल में फँस जाती है और उसके चंगुल से छूटकर एक सप्ताह पश्चात् वह अपने पति के घर पहुँचती है। परशुराम उनसे अनेक उलटे-सीधे प्रश्न

करता है, और मर्यादा के निष्पाप एवं पवित्र होने की शपथ पर जरा भी विश्वास न कर उसे घर से निकाल देते हैं।

‘अलग्गोभा’ में भोला महतो दूसरा विवाह करते हैं। नई पत्नी पन्ना अपने सौतेले पुत्र रघू से अच्छा व्यवहार नहीं करनी और उससे जरा भी स्नेह नहीं करती। उसके अपने पुत्र भी ये और वह रघू की बराबर उपेक्षा करती थी, हालाँकि रघू उससे प्रेम करता था। कुछ दिनों बाद जब रघू का भी विवाह हो गया, तो उसकी पत्नी मुलिया की पन्ना में बिल्कुल नहीं बनती और दोनों झगडा करके अलग अलग रहने लगती हैं। सम्मिलित परिवार प्रथा विच्छिन्न हो जाती है। जायदाद का बटवारा हो गया था, पर रघू अपने मौतेले भाइयों से अब भी प्रेम करता था, उनके साथ खेलता, मनोरंजन करता और खाता पीता। भोला महतो मर चुके थे, एक दिन रघू भी मर जाता है। केदार पन्ना का बड़ा लडका था और भोला महतो के मरने के पश्चात् अपनी गृहस्थी का सारा दायित्व सम्भालता था। वह मुलिया के प्रति आकर्षित था, इसलिए जब पन्ना उसके विवाह की चर्चा करती तो, वह कोई उत्तर न देता। अन्त में उसने मुलिया से विवाह कर लिया और पन्ना के कारण जो कृत्रिम अलग्गोभा हो गया था, उसे समाप्त कर दिया। यही प्रेमचन्द का आदर्श था। ‘पूँस की रात’ में किमान हलकू के पास कुल तीन ही स्पर् है जिसे महाजन डाँट-डपट ले जाता है। पूँस की रात है और उसके पास कुछ भी शेष नहीं रहता। अपने खेत की रखवाली करने वह पूँस की ठिठुरती रात में मडैया तक जाता है, साथ में उसका कुत्ता जबरार भी होता है। सर्दी भयंकर रूप से पड़ रही है और दोनों ठिठुरते रहते हैं। दोनों एक दूसरे के प्रति अपनी मौखिक सहानुभूति प्रकट करते हैं और सर्दी बर्दाश्त न हो पाने के कारण एक दूसरे के लिपट जाते हैं। इतने में अरहर के खेत में जानवरों द्वारा खेत चरने की आवाज आती है। जबरार दौड़कर जाता है और भूकने लगता है, पर उसका कोई प्रभाव नहीं पड़ता। जानवर अधिक सख्या में थे, और सारा खेत चर गये। हलकू जानते हुए भी वहाँ जाने का साहस नहीं कर सका। नैराश्य और घुटन ने उसे पूरी तरह निगल लिया था, और उसने खेत को दूसरों द्वारा चर जाने दिया। जिस पर उसका सारा जीवन अवलम्बित था। सुबह जब उसकी पत्नी आई और चरे खेत को देख कर हलकू को भला बुरा कहने लगी, पर हलकू का ध्यान इस तरफ न था। उसे मन ही-मन प्रसन्नता थी कि अच्छा हुआ, खेत चर गए। अब उसे पूँस की रात में वहाँ सोना तो न पड़ेगा। ‘शखनाद’ में वितान शान और गुमान भानु चौधरी के तीन पुत्र हैं। वितान, ऊपरी मामले-मुकदमे की देख-रेख करता था। वह दगल देखता, खैर सपाटे करता, जिससे उसकी भाभियाँ बहुत चिड़ती थी और उसकी अकर्मण्यता एवं काम-चोरी को लेकर व्यग बाण कसती रहती, पर गुमान इसका कभी नोटिस न लेता। इसकी कमी उसकी पत्नी

को पूरी करनी पड़ती, जो विचारी दासी की तरह घर का सारा काम-काज करती और सबको प्रसन्न रखने की चेष्टा करती। कुछ दिनों में भाइयों ने गुमान के लिए एक कपड़े की दुकान कर दी, पर उसका मन वहाँ भी न लगा, और सब फूँक-फाँक कर वह फिर उसी मस्ती में घूमने लगा। बड़े भाइयों से यह सहन नहीं हुआ और उन्होंने बटवारे का प्रस्ताव रखा। जिसे अपनी अदूरदर्शिता में गुमान ने स्वीकार लिया। गुरुदीन नामक एक खोचेवाला प्रत्येक सप्ताह गाँव आता और वितान तथा शान के लडके उससे खूब चीजें ले-लेकर खाते, पर गुमान का लडका धान यह सब देखकर तरस जाता। अपनी माँ को परेशान करता और उससे भी चीजे खिलवाने की जिद करता जिससे उसकी माँ बुरी तरह डाँट-फटकार देती। एक दिन परेशान होकर उसने धान को दो-चार थापड़ लगा दिए, जिससे वह रोने लगा। गुमान यह देख रहा था और उमड़ा मन पसीज गया। उसके कान में जैसे शखनाद हुआ और उसने कुछ काम करने का निश्चय कर लिया। उसका हृदय परिवर्तन हो गया। जो काम भाइयों की सीख पर भाइयों के ब्याग बाण और कटुवचन नहीं कर सके, वह धान के आँसुओं ने कर दिखाया और वह एक जिम्मेदार पति तथा पिता बन गया।

‘बलिदान’ में हरखसिंह समय के चक्र में सिर्फ हरख ही रह जाते हैं और कल्लू कालिकादीन हो जाता है तथा मंगरू मंगलसिंह बन जाता है। हरख का सारा व्यवसाय अव्यवस्थित हो गया था और केवल खेती भर रह गई थी। उसकी मृत्यु के बाद उसके परिवार के सामने और भी विषमताएँ आ जाती हैं तथा आर्थिक समस्या भीषण रूप में उत्पन्न होती है। जमींदार उसके पुत्र गिरधारी से सौ रुपए नजराना माँगता है। उसके पास कफन के भी पैसे न थे, नजराने की तो बात ही दूर रही, पर खेतों की लिखा-पढ़ी तो करनी ही थी। कालिकादीन सारे खेत अपने नाम लिखा लेता है, दो बैल बचे थे, उन्हें मंगलसिंह ने खरीद लिया। गिरधारी इस छल-कपट को सहन नहीं कर पाता और उसकी मृत्यु हो जाती है। वह भूत बनकर अपने खेत के आसपास फिरने लगा। कालिकादीन का साहस नहीं होता था कि वे उस खेत के पास जाएँ। ‘मुक्तिमार्ग’ में भीगुर किसान के खेतों में अच्छी फसल हुई थी, जिससे उसे बहुत घमण्ड हो गया था। बुद्धू गडरिया अपनी भेड़ बकरियाँ लिए उसके खेत की मेड़ से जा रहा था, जो भीगुर को सहन नहीं होता और उसे रोककर वह डाँटता-फटकारता है। बुद्धू भी ताव में था, वह रुका नहीं और खेतों को नुकसान पहुँचाता हुआ आगे बढ़ आया। भीगुर उसे मार-पीट देता है, जिससे गाँव भर में तहलका मच जाता है। ऊँख के खेत तैयार थे, बुद्धू ने उनमें आग लगा दिए। गाँव वाले जब आग बुझाने लगे, तो बुद्धू उनमें सबसे आगे था। भीगुर को जब सत्यता का पता लगा, तो उसमें बदला लेने की प्रवृत्ति आ गई और हरिहर चमार से मिलकर वह एक कुचक्र रचता

है। बुद्धू को उसने अपनी एक बछिया चराने को दे दी, जो दूमरे दिन मरी पाई गई। बुद्धू पर गो-हत्या का पाप लगा, जिसका प्रायश्चित्त करने के लिए उसे तीर्थ-यात्रा करनी पड़ी भीख माँगनी पड़ी और पाँच सौ ब्राह्मणों को खिलाना पड़ा। बुद्धू तबाह हो गया, भीगुर तो पहले ही खेतों के जल जाने से तबाह हो गया था। दोनों को विवश होकर मजदूरी करनी पड़ती है, यही उनका मुक्तिमार्ग था।

‘शान्ति’ शीर्षक से प्रेमचन्द की दूसरी कहानी में शान्ति पुराने विचारों की स्त्री है, जिसका विवाह एक अग्रजी पढ़े-लिखे युवक से हो जाता है, जिसे उसका सीधी-साड़ी रहना, रामायण का पढ़ना या साहित्यिक विचार पसन्द नहीं आते। वह पुरानी सभ्यता से घृणा करता था। वह पुराने आदर्शवाद की अपेक्षा नव-यथाथवाद और तुलमीयान की अपेक्षा आस्कर वाइल्ड को अधिक चाहता था। वह अपनी पत्नी को उसी साँचे में ढलना चाहता था और अन्ततोगत्वा शान्ति नई सभ्यता में पारगत हो ही जाती है। एक दिन पति देव बीमार पड़े, पर शान्ति को अपने फैशन, ठाट-बाट और मेहमानों के स्वागत के बाद इतना अवकाश ही न प्राप्त होता कि वह उसकी देखभाल कर पाती। अब पति को यही तथाकथित नई सभ्यता बुरी लगने लगी। मरते समय वह पुरानी सभ्यता का ही फिर से प्रशंसक बन जाता है। ‘एक्ट्रेस’ में तारा एक अभिनेत्री है। एक बार शकुन्तला के रूप में उसके अभिनय को देखकर नगर के धनी मानी निर्मलकान्त उसके प्रति आकर्षित हो जाते हैं। वह उससे मिलने जाते हैं। उनके व्यक्तित्व से तारा भी प्रभावित हो जाती है। तारा पैंतीस वर्ष की थी, पर निर्मलकान्त अभी युवक थे। दोनों का प्रेमाकर्षण बढ़ता गया और वे एक दूसरे के निकट आते गए। एक दिन निर्मलकान्त ने विवाह का प्रस्ताव रखा। तारा को और चाहिए भी क्या था। पहले तो वह बहुत प्रफुल्लित हुई, पर दूसरे ही क्षण सोचने लगी कि क्या वह निर्मलकान्त के योग्य है और क्या उसका जीवन अभी शेष है। अन्त में उसकी आत्मा कहती है कि वह निर्मल के योग्य नहीं है, उसे यह विवाह नहीं करना चाहिए। दूसरे दिन जब विवाह होने वाला था, तारा दूर चली जाती है। ‘अग्नि-समाधि’ में प्रयाग अपनी पत्नी रुक्मिणी के साथ सुख-पूर्वक रहता है। बाद में वह क मचोर और अकर्मण्य होकर साधुओं की सगति में आ जाता है। उनकी चिलम भरता; भजन सुनता और बचा-खुचा खा पी लेता। बीच-बीच में रुक्मिणी से पैसे माँगकर वह अपना ऊपरी खर्च चलाता। पर आखिर ऐसा कब तक चलता। रुक्मिणी धीरे धीरे उससे विरक्त होने लगी और उसने पैसा देना बन्द कर दिया। प्रयाग एक नई स्त्री लेकर घर पहुँचता है, जिसे देखकर रुक्मिणी विस्मित रह जाती है और परिर्वर्तित परिस्थितियों में अपने को ढालकर दिन भर काम करती और पैसे लाकर प्रयाग को देती। नई स्त्री सिलिया घर में न रहना चाहती। वह बाहर निकलकर काम करना और पैसे कमाना चाहती थी। रुक्मिणी उसे रोकती, पर सफल

न हुई। सिलिया अधिक काम करती और अधिक पैसे लाकर पयाग को देती। इससे रुक्मिणी और सिलिया में विद्वेष उत्पन्न हो गया, जिससे रुक्मिणी घर छोड़कर भाग जाती है। इस बीच पयाग की मडैया में आग लग जाती है। पयाग मडैया को लाठी पर उठा लेता है और गाँव के बाहर भाग जाना चाहता है, जिससे आग से गाँव को कोई हानि न हो। पर वह सफल नहीं हो पाता और मडैया के जलते हुए टुकड़े उसकी देह पर गिरने लगे। रुक्मिणी पयाग को इस स्थिति में देखती है, तो दौड़कर आती है और पयाग को अलग कर मडैया अपने सिर पर रख लेती है, पर वह बच नहीं पाती, जलकर मर गई। पयाग की भी दवा-दारु होती रही, पर वह भी उसी में मर गया।

‘समर यात्रा’ में राष्ट्रीय आन्दोलन का दृश्य है। गाँव में स्वयंसेवकों का दल आने वाला है और स्वागत की तैयारियाँ हो रही होती है। कोदई चौबरी के घर के सामने शामियाना लग जाता है। अपनी-अपनी सामर्थ्य के अनुसार सभी स्वयंसेवकों के लिए उपहार लेकर पहुँचते हैं। गाँव में नोहरी सबसे अधिक वृद्धा थी। उसके कभी अच्छे दिन भी थे, पर अब वह बहुत निर्धन और विपन्न हो गई थी। उसके कानों में गाँधी बाबा का नाम गूँज रहा था और स्फूर्ति की नई लहर उत्पन्न हो गई थी। जब स्वयंसेवकों का दल गाँव पहुँचता है, तो वह अपने आनन्द नृत्य में उनका स्वागत करते हैं, जिसे देखकर गाँव वाले विस्मृत रह जाते हैं। स्वयंसेवकों का नेता भाषण देने लगा कि इतने में पुलिस आ गई और भगदड़ मच जाती है। सब लोग भाग जाते हैं, शामियाना खाली हो जाता है, केवल नोहरी बच जाती है। वह दारोगा को खूब फटकारती है और बुरा-भला कहती है। उसके साहस को देखकर कोदई चौबरी को भी बल मिलता है और वह दारोगा के प्रश्नों का साहम से उत्तर देता है। धीरे-धीरे दूसरे लोग भी एकत्रित होने लगे। दारोगा कोदई को गिरफ्तार कर लेता है और स्वयंसेवकों के नेता को अपशब्द कहते हुए प्रश्न पूछने लगा, जिसका वह अत्यन्त शान्त भाव से उत्तर देता है। धीरे-धीरे भीड़ बहुत बढ़ गई और भारत माता की जय-जयकार से लोगों के मन में साहस एवं आत्मविश्वास की एक नई लहर दौड़ गई। ‘मैकू’ के ताड़ीखाने पर स्वयंसेवकों का पहरा है। स्वयंसेवक किसी को अन्दर नहीं जाने दे रहे थे। जब कोई जिद करता, तो सब जमीन पर लेट जाते और उससे छाती पर पाँव रखकर जाने को कहते। कोई क्रोध में आकर मारता-पीटता, गालियाँ देता, पर वे अपनी जिद पर अड़े हुए थे। एक दिन प्रसिद्ध पियक्कड़ मैकू और कादिर भी वही पहुँचे। स्वयंसेवकों ने उन्हें भी रोका। मैकू ने तब में आकर एक स्वयंसेवक के मुँह पर तमाड़ा जड़ दिया, उसके गाल पर उसकी पाँचों अंगुलियों के निशान उभर आए। वह अन्दर चला गया, पर आत्मग्लानि से उसका मन अभिभूत हो उठा। वहाँ अन्दर ठेकेदार ने उसे बढ़िया वाराब भेंट की, पर उसने अस्वीकार दिया। उसने मुफ्त

पीने को कहा, पर मैंने उसे भी नहीं स्वीकारा। अचानक ही उसे आवेश आया और डण्डा उठाकर उसने मन्दर बैठे सारे पियवकड़ों को मारकर भगा दिया, ठेकेदार को भी मारा-पीटा। इस कहानियों के अतिरिक्त 'बैंक का दिवाला', 'दुर्गा का मन्दिर', 'आत्माराम', 'राजा हरदोल', 'रानी सारंघा', 'गृहदाह', 'दारोगा जी', 'शतरज के खिलाड़ी', 'सुजान-भगत', 'ईदगाह', 'बूढ़ी काकी', 'दो बैलों की कथा', 'डामुल का कैदी', 'नमक का दारोगा', 'सत्याग्रह', 'प्रायश्चित्त', 'क्षमा', 'सती', 'महातीर्थ', 'मन्त्र', 'सोहाग का शव', 'डिक्री के रुपये', 'आत्मसंगीत', 'दो सखियाँ', 'पिसनहारी का कुआँ', 'लैला', 'नया विवाह', 'बेटो वाली विधवा', 'गुल्ली डण्डा', 'दिल की रानी', 'नेउर', 'दो कज्जे', 'जादू', 'मनोवृत्ति', 'कुमुम', 'नैराश्य लीला' आदि कहानियाँ जीवन के इसी व्यापक सन्दर्भ को लेकर लिखी गई कहानियाँ हैं।

अब प्रेमचन्द की कहानियों में पात्र एवं चरित्र चित्रण पर विचार करें। प्रायः उत्कृष्ट कोटि के कहानीकार ऐसे ही चरित्रों की सृष्टि करते हैं, जिनके माध्यम से वे समाज के सम्मुख कोई अनुकरणीय उदाहरण प्रस्तुत कर सकें या किसी नए यथार्थ का उद्घाटन कर सकें। स्वाभाविकता चरित्र चित्रण का अनिवार्य अंग होता है। मानव न देवता ही होता है, न असुर ही। मानव जीवन की जटिलताएँ और विषमताएँ ही तो मानव को मानव बना रहने देती हैं अन्यथा या तो वह देव तुल्य हो जाएगा या भयानक हिल पशु। सुप्रवृत्तियाँ और कुप्रवृत्तियाँ सभी में सामान्य रूप से होती हैं, हाँ इनकी न्यूनता या आधिक्य ही चरित्रों में विविधता का निर्माण करती हैं। मानव प्रायः अपनी चारित्रिक दुर्बलताओं से सघर्ष करता हुआ, ससार रूपी अथाह सागर के प्रवाह में थपेड़े खाता हुआ उसी के मध्य अपनी जीवन नौका को अपने बाहुबल और आस्था के आत्मबल के सहारे गतिशील करता है और अन्त में अपने अन्तरमन में छिपी हुई सद्प्रवृत्तियों का आश्रय ग्रहण करता हुआ इन पर विजय प्राप्त करता है। यह आवश्यक नहीं कि अन्त में वह विजयी ही हो। वह जीवन सघर्ष में पराजित भी हो सकता है और ऐसा प्रायः होता भी है। प्रेमचन्द की कई कहानियों में ऐसी अपूर्व जिजीविषा भाव लिए हुए पात्रों का चित्रण हुआ है, जो जीवन भर परिस्थितियों से सघर्ष करते रहे पर विजयश्री का सेहरा कभी भी उनके सिर न बँध सका और अन्त में पराजित होकर अपने दम तोड़ देते हैं। इन सब परिस्थितियों का स्वाभाविक एवं यथार्थ चित्रण ही उन पात्रों को सशक्तता से उभारता है और वे पाठकों के ऊपर स्थायी प्रभाव डालने में सफल होते हैं।

चरित्र चित्रण के सम्बन्ध में प्रेमचन्द की अपनी धारणा थी और उसी के आधार पर वे अपने पात्रों को जीवन के यथार्थ से चुनते थे। उनका विचार था कि पात्रों का चरित्र जितना ही स्पष्ट, गहरा और विकासपूर्ण होगा, उतना ही पढ़ने वालों पर उसका असर होगा। वे मानते थे कि कोई चरित्र अन्त में भी वैसा ही रहे,

जैसा कि वह पहले था—उसके बन, बुद्धि और भावों का विकास न हो, तो वह असफल चरित्र है। चरित्रों में कुछ-न-कुछ विशेषता भी रहनी चाहिए। जिस तरह ससार में कोई दो व्यक्ति समान नहीं होते। उसी भाँति पात्रों में भी विविधता होनी चाहिए। प्रेमचन्द के चरित्र चित्रण में वस्तु और पात्रों का परस्पर सम्बन्ध होता है। कला की दृष्टि से यह एक बड़ी चीज है। कहानी के कथानक और पात्रों की गति में अन्योन्याश्रित सम्बन्ध होने से कहानी में अधिक स्वाभाविकता और यथार्थता का आभास मिलता है। ऐसी बात नहीं है कि पात्र ऊपर से आगेपित प्रतीत हो और कथानक की गतिविधियों में उनका कोई भाग न हो। प्रेमचन्द ने इस बात का बराबर ध्यान रखा है और इन दृष्टि से उनकी कहानियाँ सफल रही हैं। कथानक की आवश्यकता के अनुसार ही वे पात्रों को रखते हैं और उनका चरित्र चित्रण करते हैं। हाँ, यह बात दूसरी है कि अधिकाँश प्रसंगों में उनकी आवश्यकता समाप्त हो जाने पर उनका उचित निर्वाह कर पाना उनके लिए कठिन हो जाता है, जिसके फलस्वरूप वे उन्हें या तो बीच कथानक से बिना किसी भूमिका से हटा देते हैं, या वे पात्र आत्महत्या करने या मरने के लिए विवश हो जाते हैं। ऐसे प्रसंग चरित्र चित्रण की दृष्टि से निश्चय ही अस्वाभाविक और अयथार्थ प्रतीत होते हैं, यह निर्विवाद है। प्रेमचन्द की कहानियों में चरित्र चित्रण सम्बन्धी एक और दोष यह लक्षित होता है कि प्रायः वे पात्रों में आए चरित्र परिवर्तन के कारणों को बताना भूल जाते हैं, जिनके कारण वे परिवर्तन अविश्वसनीय लगने लगते हैं। अपने पात्रों में क्रूर और सुन्दर के मिश्रण में उन्होंने सुन्दर का उद्घाटन किया है। उनके अधिकाँश पात्र ऐसे हैं, जो दुर्बलताओं से ऊपर उठने की क्षमता रखते हैं। यद्यपि स्थितियों का प्रभाव उनके पात्रों पर अत्यधिक रूप से बराबर पड़ता रहता है। यहाँ यह बात ध्यान में रखनी आवश्यक है कि सुन्दर के उद्घाटन की धुन में अधिकाँश पात्रों को उन्होंने यौत्रिक बना डाला है। 'मैकू', 'बैकू का दीवाला', 'समर यात्रा', 'सुजान-भगत' आदि कहानियों में यह बात स्पष्टतया देखी जा सकती है। उनके पात्र दो प्रकार के हैं। एक तो आदर्शवादी हैं :

“सिधे-साधे किसान घन हाथ आते ही धर्म और कीर्ति की ओर झुकते हैं। धनिक समाज की भाँति वे पहले अपने भोग-विलास की ओर नहीं दौड़ते। सुजान की खेती में कई साल से कचन बरस रहा था। मेहनत तो गांव के सभी किसान करते थे, पर सुजान के चन्द्रमा बनी थे। ऊसर में भी दाना छोट जाता, तो कुछ न कुछ हो ही जाता था। तीन वर्ष लगातार ऊख लगनी हुई। उधर गुड का भाव तेज था। कोई दो ढाई हजार हाथ में आ गए बस चित्त की वृत्ति धर्म की ओर झुक पड़ी। साधु सन्तों का आदर-सत्कार होने लगा, द्वार पर धूनी जलने लगी, कानूनों इलाके में आते, तो सुजान महतो के चौपाल में ठहरते, हल्के के हेड-कॉस्टेबिल, थानेदार



शिक्षा-विभाग के अफसर एक न एक उप चौपाल में पड़ा ही रहता। महनो मारे खुशी के कूजे न समाते। धन्य भाग। उनके द्वार पर जब इतने बड़े-बड़े हाकिम आकर ठहरने हैं। जिन हाकिमों के सामने उनका मुह न खुलता था, उन्हीं की अब महतो महतो करने जवान सूवनी थी। कभी-कभी भजन-भाव हो जाता, एक महात्मा ने डोल अच्छा देखा, तो गाँव में आसन जमा दिया। गाजे और चरस की बहार उड़ने लगी। एक डोलक आई, मजीरे मगवाये गये, सत्पग होने लगा यह सब सुजान के दम का जलूस था। घर में सेरो दूध होना, मगर मुजान के कण्ठ तने एक बूद जाने की भी कयम थी। कभी हाकिम लोग चखते, कभी महात्मा लोग। किसान को दूध घी से क्या मनलत्र, उने तो रोटी और साग चाहिए, सुजान की नम्रता का अब पारावार न था। सबके सामने सिर झुकाये रहता। कहीं लोग यह न कहने लगे कि घन पाकर इमे घमण्ड हो गया है। गाँव के कुल तीन ही कुए थे, बहुत से खेतों में पानी न पहुचता था, खेती मारी जानी थी, मुजान ने एक पक्का कुआँ और बनवा दिया। कुएँ का विवाह हुआ, यज्ञ हुआ, ब्रह्मभोज हुआ। जिस दिन कुएँ पर पहली बार पुर चला, सुजान को मानो चारो पदर्थ मिल गये। जो काम गाव में किसी न किया था, बाप-दादा के पुन्य-प्रताप से सुजान ने कर दिखाया।

दूसरे प्रकार पात्र यथार्थवादी हैं।

“एक दिन चौथी खेप में साहुजी ने दूना बोझ लादा। दिन-भर का थका जानवर, पैर न उठते थे। उम पर साहुजी कौड़े फटकारने लगे। बस फिर क्या था, बैल कलेजा तोड़कर चला। कुछ दूर दौड़ा और चाहा कि जरा दम ले लूँ, पर साहुजी को जल्द पहुचने की फिक्र थी, अतएव उन्होंने कई कोड़े बड़ी निर्दयता से फटकारे। बैल ने एक बार फिर जोर लगाया, पर अब की शक्ति ने जवाब दिया। वह धरती पर गिर पड़ा और ऐसा गिरा कि फिर न उठा। साहुजी ने बहुत पीटा, टाँग पकड़कर खींचा, नथनो में लकड़ी ठूस दी, पर मृतक भी उठ सकता है ? तब साहुजी को कुछ शका हुई। उन्होंने बैल को गौर से देखा, खोलकर अलग किया, सोचने लगे कि गाड़ी कैसे पहुचे। बहुत चीखे-चिल्लाये, पर देहात का रास्ता बच्चों की आँख की तरह साँझ होते ही बन्द हो जाता है। कोई नजर न आया। आस-पास कोई गाव भी न था। मारे क्रोध के उन्होंने मरे हुए बैल पर और दुरे लगाये और कोसने लगे—अभागे ! तुझे मारना ही था, तो घर पहुच कर मरता। ससुरा बीच रास्ते में मर रहा। अब गाड़ी कौन खींचे ? इस तरह साहुजी खूब जले-भुने। कई बोरे गुड और कई पीपे घी उन्होंने बेचे थे, दो ढाई सौ रुपया कमर में बधे थे। इसके सिवा गाड़ी पर कई बोरे नमक के थे, अतएव छोड़कर जा भी नहीं सकते थे। लाचार बेचारे

१. प्रेमचन्द : सुजान : भगत

गाड़ी पर ही लेट गये। वही रतजगा करने की ठान ली। चिलम पी, गाया, फिर हुक्का पिया इस तरह साहुजी आधी रात तक नींद को बहलाते रहे। अपनी जान में तो बह जागते ही रहे, पर पी फटने ही नींद टूटी और कमर पर हाथ रखा। तो थैली गायब ! घबराकर इधर-उधर देखा तो कई कनस्तर तेल भी नदारद ! अफ़सोस में बेचारे ने सिर पीट लिया, पछाड़ खाने लगे। प्रातः काल रोते-बिलखते घर पहुँचे। साहुआइन ने जब यह बुरी सुनावनी सुनी, तब पहले रोई। फिर अलगू चौधरी को गालियाँ देने लगी—निगोडे ने ऐसा कुलच्छनो बैल दिया कि जन्म भर की कमाई लुट गई ! इस घटना को कई महीने बीत गये। अलगू जब अपने बैल के दाम माँगते, तब साहु और साहुप्राइन, दोनों ही झुल्लाये हुये कुत्तो की तरह चड बैठे। और अड बड बकने लगने—वहाँ ! यहा तो सारे जनम की कमाई लुट गई सत्यानाश हो गया, इन्हे दामो की पडी है मुर्दा बैल दिया था, उस पर दाम मागने चले है ! आखो मे धूल झोक दी, सत्यानाशी बैल गले बाँध दिया, हमे निरा पोगा ही समझ लिया। हम भी बनिये के बच्चे हैं, ऐमे बुझू कही और होगे ! पहले जाकर किसी गड़हे मे मुह धो आओ तब दाम लेना। न जी मानता है तो हमारा बैल खोल ले जाओ। महीना भर के बदले दो महीना जोत लो। और क्या लोगे !

प्रेमचन्द का चरित्र-चित्रण अभिनयात्मक और विश्लेषणात्मक दोनों प्रकार का है। कहीं-कहीं उनके पात्रो के चरित्रो की निवृत्ति नाटकीय रूप में होती है—उनकी 'मनोवैज्ञानिक कहानियो मे विशेष रूप से, जैसे 'कफन' 'मनोवृत्ति', बडे भाई साहब तथा नशा' आदि कहानियाँ। उन्होने अपने पात्रो को जीवन के यथार्थ से ही चुना था और उनका चरित्र-चित्रण भी यथार्थ घरातल पर आधारित है, जिसके परिणाम-स्वरूप उनके पात्र हमारे परिचित व्यक्ति से प्रतीत होते हैं और उनका हमारे चारो तरफ के जीवन परिवेशो से गहरा सम्बन्ध होता है। किन्तु यह भी सच है कि जहाँ वे आवश्यकता से अधिक सिद्धान्त और आदर्श पर बल देते हैं, वहा पात्रो की अस्वाभाविकता आ जाती है और पात्रो का चरित्र चित्रण गौण होकर सिद्धान्त आदर्श महत्वपूर्ण हो जाते हैं। इस सम्बन्ध मे कभी-कभी प्रेमचन्द कभी बातो का भी उल्लेख करते हैं, जिन पर सहसा विश्वास नही होता। उनके चरित्र-चित्रण सम्बन्धी एक उल्लेखनीय बात यह है कि वे अपने पात्रो की दुर्बलताओ और सबलताओ का तथा मनोवृत्तियो का मार्मिक चित्रण करते हैं। प्रेमचन्द ने मनोवैज्ञानिक चरित्र-चित्रण किया, है किन्तु वे मनोविज्ञान की गहराई मे नही बैठते। प्रेमचन्द के पात्रो मे विविधता तो अवश्य है, किन्तु उनके बहुत से प्रधान पात्रो मे सिद्धान्तो एव आदर्शो की समानता देखी जा सकती है। उनके नाम अलग-अलग होते हैं, व्यक्तित्व अलग-अलग होते हैं, वेशभूषा और काया भिन्न-भिन्न होती है, पर मूलतः

१. प्रेमचन्द : पंच-परमेश्वर

भावधारा एक ही होती है। सुजान भगत, अत्माराम, जुम्नन, अलगू आदि अनेक पात्र इसके प्रमाण हैं। उनके प्रधान नारी पात्रों में भी यही बात लक्षित होती है। नारी के लिये सेवा त्याग और सयम वे आवश्यक गुण समझते थे और किसी न किसी प्रकार उनमें ये गुण भर ही देते थे। कहीं-कहीं यह कलात्मक ढंग से होता है, कहीं-कहीं सायास, पर स्वाभाविक ढंग से। रुक्मिणि, शान्ति, माधवी, गोविन्दी आदि पात्र इसी कोटि में आती हैं। उनके अमाधारण उच्च या नीच पात्र एक बंधे बंधाये मार्ग से चलते हैं और उनकी सीमाएँ प्रेमचन्द ने निर्धारित कर दी हैं, किन्तु उनके सामान्य और साधारण पात्र स्वाभाविक रूप में हैं, इसीलिये आकर्षक हैं।

उनके पात्र जातीय अधिक हैं और वैयक्तिक कम। वे किसी न किसी वर्ग का प्रतिनिधित्व करते हैं और उस युग की सारी विशेषताएँ उन पात्रों में देखी जा सकती हैं। पर उनकी जातीयता उन्हें निर्जीव या नीरस नहीं होने देती, प्रेमचन्द की यह कलात्मकता है। वस्तुतः प्रेमचन्द के सभी पात्रों में सामाजिक एवं मानवीय विशेषताएँ वही प्राप्त होती हैं, जिन्हें हम अपने नित्यप्रति के जीवन में देखते हैं। इस सम्बन्ध में प्रेमचन्द ने कहीं कोई चीज आरोपित नहीं की है और न तथ्यों को तोड़ा मरोड़ा है। यही कारण है कि इन पात्रों का सम्बन्ध वास्तव जीवन से अधिक रहता है और उनका सघर्ष युग और समाज के सन्दर्भ में ही उभरता है। उनके मानसिक द्वन्द्वों या आन्तरिक जगत के सघर्ष को प्रेमचन्द ने विशेष महत्व नहीं प्रदान किया है, जिससे कि वे वैयक्तिक बन पाते। यही कारण है कि प्रेमचन्द के पात्रों में जातीयता अधिक है, वैयक्तिकता कम। यहाँ यह बात विशेष उल्लेखनीय है कि व्यक्तिवादी पात्र कहीं न कहीं भावनाओं का प्रतिनिधित्व करते हैं, प्रेमचन्द की प्रखर सामाजिक चेतना और सामाजिक दायित्व के निर्वाह की तीव्र भावना ने यहाँ भी वैयक्तिकता नहीं आने दी है और वे सभी भाव वैयक्तिक न होकर सामाजिक ही हैं। उनके बहुत से ऐसे पात्र हैं, जिनमें विविध वर्गों से सम्बन्धित पाठक अपने जीवन का प्रतिबिम्ब देखते हैं। प्रेमचन्द की कहानियों में चरित्र चित्रण की यह एक महत्वपूर्ण विशेषता है। ऊपर कहा जा चुका है कि प्रेमचन्द ने अपने पात्रों का चरित्र चित्रण बहिरंग प्रणाली और अंतरंग प्रणाली दोनों के ही माध्यम से किया है। बहिरंग प्रणाली में पात्रों का चरित्र चित्रण कई पद्धतियों से किया जा सकता है। प्रथम तो उनके नामकरण इस प्रकार किए जाते हैं, जिससे उनके चरित्र का हलका आभास पहले ही पाठकों को प्राप्त हो जाता है। प्रेमचन्द ने अपने पात्रों का नाम बहुत सोच-समझकर रखा है, जिससे उनकी प्रवृत्ति स्पष्ट हो सके, रामसमुझ, नोहरी, माधवी, बुद्धू, भोला, अलगू आदि दूसरा ढंग वह है, जिसमें प्रेमचन्द ने अपनी ओर से ही अपने पात्रों के सम्बन्ध में सब कुछ कह दिया है

“आनन्दी एक बड़े उच्च कुल की लड़की थी। उसके बाद एक छोटी-सी

रियासत के तहलुकेदार थे। विशाल भवन, एक हाथी तीन कुत्ते, बाजार बहरी शिकरे, भाड फानूस, आनरेरी मजिस्ट्रेट और ऋण जो एक प्रतिष्ठित ताल्लुकेदार-के योग्य पदाथ है, सभी यहाँ विद्यमान थे। नाम था भूपतिह। बड़े उगार-चित्त और प्रतिभाशाली पुरुष थे, पर दुर्भाग्य से लडका एक भी न था। सात लडकियाँ हुई और देवयोग से सबकी सब जीवित रही। पहली उमग में तो उम्होने तीन ब्याह दिल खोलकर किये, पर जब पन्द्रह बीस हजार रुपये का कर्ज मिर पर हो गया, तो आखे खुली, हाथ समेट लिया। आनन्दी चौथी लडकी थी। वह अपनी सब बहनो से अधिक रूपवती और गुणवती थी। इससे ठाकुर भूपतिह उसे बहुत प्यार करते थे। सुन्दर सन्तान को कदाचित् इसके माता-पिता भी अधिक चाहते हैं। ठाकुर साहब बड़े धर्म सकट से थे कि इसका विवाह कहा करे।<sup>१</sup>

वे पात्रों की विशेषताओं और विवृत्तियों का विवेचन स्वयं ही करते चलते हैं और अपना निर्णय भी देते चलते हैं। प्रेमचन्द में यह प्रवृत्ति बहुत गलती है। वे जरा सा भी अवसर पाते ही अपने पात्रों की चरित्रगत विशेषताओं की स्वयं ही टीका टिप्पणी करते हैं और अपनी ही ओर से निष्कर्ष-निर्णय भी दे देते हैं। वस्तुतः इस इस प्रणाली में व्याख्या एवं विश्लेषण का सारा उत्तरदायित्व स्वयं लेखक पर ही होता है। प्रेमचन्द, ऐसी बात नहीं थी कि इन सब दोषों को नहीं समझते थे, पर इसके बावजूद वे इसी प्रणाली पर अधिक बल देते रहे। उनके चरित्र-चित्रण को भली भाँति समझने के लिये यह आवश्यक है कि प्रेमचन्द अच्छा साहित्य उसे ही मानते थे, जो जीवन की आलोचना करे और अच्छी कहानियों की यह मांग भी होती है कि वह मानव चरित्र पर प्रकाश डाले और उसके रहस्यों को खोलता हुआ मानव जीवन को मंगलमय बनाने में योग दे। उनका सारा चरित्र-चित्रण इन्हीं तथ्यों पर आधारित है, प्रेमचन्द के चरित्र चित्रण सम्बन्धी एक अन्य विशेषता यह है कि वे अपने मुख्य पात्र का प्रथम परिचय कुछ इस ढंग से देते हैं, जैसे किसी सभा में मुख्य अतिथि का परिचय दिया जाता है। वे इस प्रणाली में पात्रों की आयु, वेश भूषा आकृति, शिक्षा सस्कार आदि सभी बातों का विवरण देते हैं, जैसे “बेदी ग्राम में महादेव सोनार एक सुविख्यात आदमी था। वह अपने सायबान में प्रातः से संध्या तक अँगूठी के सामने बैठा हुप्रा खटखट किया करता था। यह लगातार ध्वनि सुनने के लोग इतने अभ्यस्त हो गये थे कि जब किसी कारण से वह बन्द हो जाती, तो जान पड़ता था कोई चीज गायब हो गई। वह नित्यप्रति एक बार प्रातः काल अपने तोते का पिंजड़ा लिये कोई भजन गाता हुआ तालाब की ओर जाता था। उस धुँधले प्रकाश में इसका जर्जर शरीर पोपला मुँह और झुकी हुई कमर देखकर किसी अपरिचित मनुष्य को उसके

पिशाच होने का भ्रम हो सकता था। ज्योंही लोगों के कानों में आवाज आती—‘सत्त गुरुदत्त शिवदत्त दाता’ लोग समझ जाते कि भोर हो गई। महादेव का परिवारिक जीवन सुखमय न था। इसके तीन पुत्र थे, तीन बहुएँ थी, दर्जनों नाती पोते थे, लेकिन उसके बोझ को हलका करने वाला कोई न था। लड़के कहते—‘जब तक दादा जीते हैं, हम जीवन का आनन्द भोग ले, फिर तो यह डोल गले पड़ेगी ही’ बेचारा महादेव को कभी कभी निराहार ही रहना पड़ता। भोजन के समय उसके घर में साम्प्रवाद का ऐसा गगन-भेदी निर्घोष होता कि वह भूखा ही उठ आता और नारियल का टुकड़ा पीता हुआ सो जाता। उसका व्यवसायिक जीवन और भी अशान्तिकारक था। यद्यपि वह अपने काम में निपुण था उसकी खटाई औरों से कहीं ज्यादा शुद्धिकारक और उसकी रसान्तिक क्रियाएँ कहीं ज्यादा कष्ट साध्य थी, तथापि उसे आधे दिन शक्की और धैर्य-शून्य प्राणियों के अशब्द सुनने पड़ते थे, पर महादेव अविचलित गम्भीर्य से सिर झुकाए सब कुछ सुना करता था। ज्योंही यह कलह शान्ति होती, वह अपने तोते की ओर देखकर पुकार उठता—सत्त गुरुदत्त शिवदत्त दाता हम मन्त्र की जपते ही उसके चित्त को पूर्ण शान्ति प्राप्त हो जाती थी।<sup>१</sup> ऐसे प्रसंगों में चरित्र चित्रण की नाटकीयता पूर्णतया समाप्त हो जाती है और वे प्रसंग बड़े नीरस से लगने लगते हैं, पात्रों के सम्बन्ध में पहले से ही इस प्रकार के निर्णय दे देने से कहीं-कहीं अन्तर्विरोध भी उपस्थित हो जाता है। ऐसा कहीं कहानियों में हुआ है कि जिन सारी विशेषताओं को प्रेमचन्द ने प्रथम परिचय के समय स्वयं ही कह दिया है, वह सम्बन्ध पात्र उसका निर्वाह नहीं कर सका और एक भिन्न दिशा ही ग्रहण कर लेता है।

प्रेमचन्द के चरित्र-चित्रण सम्बन्धी अगली विशेषता यह है कि किसी विशेष परिस्थिति में पात्रों के चरित्र को स्पष्ट करने के लिये वे वातावरण का बड़ा ही प्रभावशाली चित्रण करते हैं। इन प्रसंगों में लगता है जैसे उसे पात्र को हम अपनी आँखों से देख रहे हैं, या उसकी कोई फिल्म देख रहे हैं। एक उदाहरण से यह बात स्पष्ट हो जायेगी “बाँका गुमान अपनी कोठरी के द्वार बैठा हुआ यह कौतुक बड़े ध्यान से देख रहा था। वह इस बच्चे को बहुत चाहता था। इस वक्त के थप्पड़ उसके हृदय में तेज भाले के समान लगे और चुभ गये। शायद उसका अभिप्राय भी यही था। धुनिया ई को धुनकने के लिये तात पर चोट लगाता है। जिस तरह पत्थर और पानी में आग छिरी रहती है उसी तरह मनुष्य के हृदय में भी चाहे वह कैसा ही क्रूर और कठोर क्यों न हो—उत्कृष्ट और कोमल भाव छिपे रहते हैं। गुमान की आँखें भर आयी आँसु की बूँदें बहुधा हमारे हृदय की मलिनता को उज्ज्वल कर देती हैं गुमान सचेत हो गया। उसने जाकर बच्चे को गोद में उठा लिया और

१. प्रेमचन्द प्रेम द्वादशी (मात्माराम कहानी), इलाहाबाद, पृ० ४०

अपनी पत्नी से करुणोत्सादक स्वर में बोला—बच्चे पर इतना क्रोध क्यों करती हो ? तुम्हारा दोषी मैं हूँ, मुझको जो दण्ड चाहे दो । परमात्मा ने चाहा तो कल से लोग इस घर में मेरा और मेरे बाल बच्चों का भी आदर करेंगे, तुमने आज मुझे सदा के लिये इस तरह जगा दिया, मानो मेरे कानों में शरणाद कर मुझे कर्मपथ में प्रवेश करने का उपदेश दिया हो ।’ इसमें चरित्र चित्रण करने उनके चरित्र को स्पष्ट करना इस सम्बन्ध में अगली उल्लेखनीय विशेषता है । यह प्रेमचन्द के मानव जीवन के सूक्ष्म अध्ययन का ही परिणाम है । हिन्दी के दूसरे कहानीकारों में यह बात प्रायः नहीं के बराबर प्राप्त होती है । हालाँकि स्वयं प्रेमचन्द की ही प्रारम्भिक कहानियों में यह बात बहुत कम परिलक्षित होती है, पर बाद में यह बात अत्यन्त कलात्मक ढंग से उभरने लगी । कुछ उदाहरण इस प्रकार हैं— ‘साहु और साहुआइन दोनों ही झुल्लाये हुए कुत्तों की तरह चढ़ बैठने और अड़-बड़ बकने लगते, ‘भीगुर ने गम्भीर भाव से कहा’ ‘उसने अन्तर्वेदना से विकल होकर कहा’ आदि ।

प्रेमचन्द ने चरित्र-चित्रण सम्बन्धी नाटकीय प्रणाली का भी उपयोग किया है, हालाँकि यह बहुत कम हुआ है । एक जगह उन्होंने लिखा है कि मैं कथानक का संगठन इस प्रकार करता हूँ कि उसके द्वारा मानवीय चरित्र के सुन्दर और स्वस्थ अंगों की अभिव्यक्ति हो सके । यह प्रक्रिया बड़ी उल्टी हुई होती है । उसमें मुझे कभी किसी व्यक्ति से प्रेरणा मिलती है । कभी किसी घटना से, कभी किसी स्वप्न से । नाटकीय प्रणाली से किए गए चरित्र चित्रण का एक उदाहरण इस प्रकार है :

“नईम—अजी, मैं तुमसे बीस हजार की जगह उसका पाँच गुना वसूल कर लूँगा । तुम हो किस फेर में ।

कैलाश—मुँह धो रखिए ।

नईम—मुझे रुपये की जरूरत है । आओ, कोई समझौता कर लो ।

कैलाश—कुँआर साहब के बीस हजार रुपये डकार गये, फिर भी अभी संतोष नहीं हुआ । बदहजमी हो जायेगी ।

नईम—घन से घन की भूख बढ़ती है, तृप्ति नहीं होती । आओ कुछ मामला कर लो । सरकारी कर्मचारियों द्वारा मामला करने में और भी ज़ेरबारी होगी ।

कैलाश—अरे तो क्या मामला कर लूँ । यहाँ कागजों के सिवा और कुछ हो भी तो ।

नईम—मेरा ऋण चुकाने भर की बहुत है । अच्छा इसी बात पर समझौता कर लो कि जो चीज चाहूँ, ले लूँ फिर रोना मत ।

कैलाश—अजी, तुम सारा छप्पर उठा ले जाओ, घर उठा ले जाओ, मुझे उठा ले जाओ और भीठे कुड़े खिलाओ । कसम ले लो जरा भी चूँ करूँ ।

१. प्रेमचन्द : प्रेम-द्वादशी (शखनाद-कहानी), इलाहाबाद, पृ० १५६-१६०

नईम—नहीं, मैं सिर्फ एक चीज चाहता हूँ, सिर्फ एक चीज ।

कैलाश के कौतूहल की कोई सीमा न रही । सोचने लगा, मेरे पास ऐसी कौन सी बहुमूल्य वस्तु है ? कही मुझसे मुमलमान होने को तो न कहेगा । यही धर्म एक चीज है, जिसका मूल्य एक से लेकर असंख्य रखा जा सकता है । जरा देखूँ तो हज़रत क्या कहते हैं ।

उसने पूछा—क्या चीज ?

नईम—मिसेज कैलाश से एक मिनट तक एकान्त में बातचीत करने की आज्ञा ?

कैलाश ने नईम के सिर पर एक चपत जमाकर कहा—फिर वही शरारत ? सैकड़ों बार तो देख चुके हो, ऐसी कौन-सी इन्द्र की अप्सरा है ?

नईम—वह कुछ भी हो, मामला करते हो, तो करो; मगर याद रखना, एकान्त की शर्त है ।

कैलाश—मज़ूर है, मगर फिर जो डिक्की के रुपये मागे गये, तो नोच ही खाऊँगा ।

नईम—हा, मज़ूर है ।

कैलाश—(धीरे से) मगर यार, नाजुक-मिजाज स्त्री है, कोई देहूदा मजाक न कर बैठना ।

नईम—जी, इन बातों में मुझे आपके उपदेश की जरूरत नहीं । मुझे उनके कमरे में ले चलिए ।

कैलाश—सिर नीचा किये करना ।

नईम—अजी आखों में पट्टी बाँध दो ।'

कथोपकथन आधुनिक कहानी-कला के एक महत्वपूर्ण अंग है । कुशल कहानी-कार कथोपकथन के माध्यम से अपने चरित्रों को स्पष्ट करता चलता है और समाज की दुर्व्यवस्था पर ऐसे मर्मभेदी तीखे व्यंग्य कसता जाता है कि देखने वाले बस देखते ही रह जाते हैं । कथोपकथन मुख्यतः दो प्रकार के होते हैं—विश्लेषणात्मक और अभिनयात्मक । कथोपकथन जितने छोटे, व्यंग्यपूर्ण और सार्थक होते हैं, कहानी उतनी ही नाटकीय और सफल समझी जाती है । लम्बे और निरर्थक कथोपकथन कहानी के प्रभाव को नष्ट कर देते हैं । प्रायः कहानियों में अपने मत के प्रचार के लिये अथवा अपने सिद्धान्तों को लोक प्रिय बनाने के लिए लम्बे-लम्बे कथोपकथन ठूस देते हैं और पात्र आपस में बातचीत करते-करते अचानक भाषण देने लगते हैं । इससे कहानी की सारी प्रभावविशेषता समाप्त हो जाती है । वास्तव में कहानी शिल्प अत्यन्त महत्वपूर्ण होता है और कहानियों को एक विशेष प्रकार की संवेदना ही अधिक सफ-

लता प्रदान करती है, न कि ये लम्बे लम्बे कथोपकथन, जो कहानियों को निर्जीव बना डालते हैं। प्रेमचन्द की कहानियों में यह दोष प्रचुर मात्र में प्राप्त होता है। कथोपकथन की एक अन्य विशेषता यह होती है कि वे चरित्रों को स्वयं तो स्पष्ट करते ही चलते हैं, साथ ही कथानक को भी गतिशीलता प्रदान करते चलते हैं। कहानी के बीच लेखक कितना ही कम आता है, वह उतनी ही श्रेष्ठ और नाटकीय होती है। प्रेमचन्द की कहानियों में ये सभी विशेषताएँ कुछ न कुछ अंशों में मिल जाती हैं। उनके कथोपकथन पात्रों के शील और स्वभाव पर प्रकाश डालते हैं। सहेलियों के सम्वाद, पति-पत्नी का पारस्परिक सम्वाद, व्यवसाय बुद्धि वालों का सम्वाद, धूर्तों और मक्कारों का सम्वाद तथा इसी प्रकार के अन्य सम्वाद इसी विशेषता को लिए हुए हैं। ये कथोपकथन पात्रों के चरित्रों की मनोवैज्ञानिक व्याख्या प्रस्तुत करते हैं और कहीं-कहीं बड़ी नाटकीयता के साथ उनके आन्तरिक हलचलों और उनके मानसिक अन्तर्द्वन्द्वों का विश्लेषण भी उपस्थित करते हैं। कथोपकथन द्वारा ही अभिनयात्मक ढंग से प्रेमचन्द स्थिति में परिवर्तन भी बड़ी कुशलतापूर्वक कर देते हैं, डिक्की के रुपये' शीर्षक कहानी से जो उदाहरण ऊपर दिया गया है, उसमें यह बात स्पष्टतया देखी जा सकती है। उनके कथोपकथन घटनाओं को गति भी प्रदान करते हैं। इस प्रकार उनके कथोपकथन अभिनयात्मक और विश्लेषणात्मक दोनों प्रकार के होते हैं। वे पात्रानुकूल भी हैं और वर्गानुकूल भी। इस दृष्टि से अपनी कहानियों में प्रेमचन्द को विशेष सफलता प्राप्त हुई है। इससे पात्रों की बाह्य एवं मानसिक स्थिति पर प्रकाश पड़ता है और वे भावानुकूल भी बन जाते हैं। किन्तु जहाँ प्रेमचन्द की सैद्धान्तिक विश्लेषण करने अथवा आद-विवाद करने की प्रवृत्ति अधिक मुखर हो जाती है, वहाँ उनके कथोपकथन अधिक नीरस और अस्वाभाविक प्रतीत होते हैं।

“मोटेराम बोले—नगरवासियों, व्यापारियों, सेठों और महाजनों ! मैंने सुना है, तुम लोगो ने कांग्रेस वालों के कहने में आकर बड़े लाट साहब के शुभागमन के अवसर पर हडताल करने का निश्चय किया है। यह कितनी बड़ी कृतघ्नता है ? वह चाहे तो आज तुम लोगो को तोप के मुह पर उड़वा दे, सारे शहर को खुदवा डाले, राजा हैं, हैंनी ठट्ठा नहीं। वह तरह देते जाते हैं, तुम्हारी दीनता पर दया करते हैं और तुम गडम्रो की तरह हत्या के बल खेन चरने को तैयार हो ? लाट साहब चाहे तो आज रेल बन्द कर दे, डाक बन्द कर दे, माल का आना जाना बन्द कर दे। तब बताओ, क्या करोगे ? वह चाहें, तो आज सारे शहर वालों को जेल में डाल दे। बताओ, क्या करोगे ? तुम उनमें भागकर कहाँ जा सकते हो ? है कहीं ठिकाना ? इसलिए जब इसी देश में और उन्हीं के अधीन रहना है, तो इतना उपद्रव क्यों मचाते हो ? याद रखो तुम्हारी जान उनकी मुट्ठी में है। ताऊन के कीड़े फँला दे तो सारे नगर में हाहाकार मच जाय। तुम भाड़ से आँधी रोकने चले ! खबरदार, जो किसी



ने बाजार बन्द किया। नहीं तो कहे देता हूँ, यही अन्न-जल बिना प्राण दे दूंगा।

एक आदमी ने शका की—महाराज, आपके प्राण निकलते २ महीने भर से कम न लगेगा। तीन दिन में क्या होगा।

मोटेराम ने गरजकर कहा—प्राण शरीर में नहीं रहता, ब्रह्माण्ड में रहता है मैं चाहूँ, तो योग-बल से प्राण त्याग कर सकता हूँ। मैंने तुम्हें चेनावनी दे दी, अब तुम जानो, तुम्हारा काम जाने। मेरा कहना मानोगे। तो तुम्हारा कल्याण होगा। न मानोगे। तो हत्या लगेगी, संसार में कहीं मुह न दिखा सकोगे। बस, यह लो मैं आसन जमाता हूँ।<sup>१</sup>

इसके विपरीत निम्नलिखित कथोपकथन हैं, जो अभिनयात्मक हैं। वह पात्रों के चरित्र-चित्रण उनके व्यक्तित्व का स्पष्टीकरण तथा उनके अन्तर्द्वन्द्वों को ही नहीं उजागर करता, बरन् कथानक को भी गतिशीलता प्रदान करता है।

१ “बाजार में पहुँचकर बीच में बोला—लकड़ी तो उसे जलाने भर को मिल गई है—क्यों माधव ?

माधव बोला—हाँ लकड़ी तो बहुत है, अब कफन चाहिए। तो चलो कोई हलका सा कफन ले लें हों और क्या ? लाश उठाते २ रात हो जाएगी। रात को कफन कौन देखता है।

कैसा बुरा रिवाज है कि जीते जी तन ढकने को बिथड़ा भी न मिले, उसे मरने पर नया कफन चाहिए।

कफन लाश के साथ जल ही तो जाता है और क्या रखा रहता है ? यही ५ रुपए पहले मिले होते, तो कुछ दवा-दारू कर लेते। दोनों एक दूसरे के मन की बात ताड़ रहे थे। बाजार इधर-उधर घूमते रहे। कभी इस बजाज की दूकान पर गए कभी उस दूकान पर। तरह २ के कपड़े, रेशमी और सूती देखे मगर कुछ जँचा नहीं। यहाँ तक कि शाम हो गई।”

तब दोनों न जाने किस दैवी प्रेरणा से एक मधुशाला के सामने आ पहुँचे और जैसे किसी पूर्व निश्चित व्यवस्था से अन्दर चले गए। वहाँ जरा देर तक दोनों अस-मंजस में खड़े रहे। फिर घीसू ने गद्दी के सामने जाकर कहा—साहु जी, एक बोतल हमें भी देना। इसके बाद कुछ चिखौना आया, तली हुई मछलियाँ आयी और दोनों परामीर में बैठकर शान्तिपूर्वक पाने लगे। कई कुजियाँ ताबड़तोड़ पीने के बाद दोनों सखर में आ गए।

माधव बोला—कफन लाने से क्या मिलता ? आखिर जर ही तो जाता। कुछ बहू के साथ तो न जाता। लेकिन लोगो को जवाब क्या दोगे। लोग पूछेंगे, नहीं ? कफन कहाँ है ?

धीसू हसा अबे कह देगे कि रुपए कमर से खिसक गए। बहुत ठूँडा मिले नहीं। लोगो को बिस्वास तो न आएगा, लेकिन फिर वही रुपए देगे।

और दोनो खडे होकर गाने लगे।

‘ठगिनी क्यो नैना भूमकाए। ठगिनी...’

२. “माया ने परदे की आड़ से मन्त्र मारना शुरू किया। वह थाने नहीं गए सोचा चलू, भामा से एक दिल्लगी करू। भोजन तैयार होगा। कल इतमीनान से थाने जाऊंगा।

भामा ने सावरेन देखे ‘हृदय मे एक गुदगुदी-सी हुई। पूछा—किसकी हैं ?

ब्रज—मेरी।

भामा—चलो कही हो न ?

ब्रज—पड़ी मिली हैं।

भामा—भूठी बात। ऐसे भाग्य के बली हो, तो सच बताओ, कहाँ मिली ? किसकी हैं ?

ब्रज—सच कहता हू। पड़ी मिली हैं।

भामा—मेरी कसम ?

ब्रज—तुम्हारी कसम।

भामा—गिन्नियो को पति के हाथ से छीनने की चेष्टा करने लगी।

ब्रजनाथ ने कहा—क्यो छीनती हो ?

भामा—लाओ मैं अपने पास रख लू।

ब्रज रहने दो, मैं इसकी इत्तला करने थाने जाता हू।

भामा का मुख मलिन हो गया। बोली—पडे हुए धन की क्या इत्तला ?

ब्रज—हाँ, और क्या, इन आठ गिन्नियो के लिये ईमान बिगाड़ू न !

भामा—अच्छा तो सबेरे चले जाना। इस समय जाओगे, तो आने मे देर होगी।

ब्रजनाथ ने भी सोचा, यही अच्छा। थाने वाले रात को तो कोई कारंवाई करेगे नहीं। जब अर्शफियो को पडा रहना है तब जैसे थाना वैसे मेरा घर।

गिन्निया सन्दूक मे रख दी। खा-पीकर लेटे, तो भामा ने हसकर कहा—आया धन क्यो छोडते हो ? लाओ, मैं अपने लिये एक गुलूबन्द बनवा लू। बहुत दिनों से जी तरस रहा है।

माया ने इस समय हास्य रूप धारण किया।

ब्रजनाथ ने तिरस्कार ने कहा—गुलूबन्द की लालसा में गले मे फाँसी लगाना चाहती हा क्या ?<sup>१</sup>

१ प्रेमचन्द : कफन और शेष रचनाएं, पृ० १०

२. प्रेमचन्द : प्रेम-द्वादशी (दुर्गा का मन्दिर-कहानी), इलाहाबाद, पृ० ४६ ५०

उपर्युक्त कथोपकथन प्रेमचन्द के सर्वश्रेष्ठ उदाहरणों में से हैं। इससे एक साथ कई उद्देश्य पूर्ण होते हैं। ये कथोपकथन सम्बन्धित पात्रों के अन्तर्द्वन्द्वों पर ही प्रकाश नहीं डालते, नाटकीय ढंग से चरित्र-चित्रण करते हुये उनके व्यक्तित्व भी स्पष्ट करते हैं; कथानक को गतिशीलता ही नहीं प्रदान करते, वरन् बड़े ही सूक्ष्म कलात्मक कौशल से आगे आने वाली घटनाओं की नाटकीय सूचना भी दे देते हैं। प्रेमचन्द का अत्यन्त प्रौढ़ कहानी शिल्प है, जिसे उन्होंने अपने अन्तिम दौर की कई कहानियों में प्रयुक्त किया है। इन कथोपकथनों की भावाभिव्यक्ति की समर्थता, सक्षिप्तता, सार्थकता, नाटकीयता एवं यथार्थता ही उन कहानियों को श्रेष्ठ बनाती है।

विचार एवं उद्देश्य की गणना भी कहानी कला के अन्तर्गत होती है। कहानी-कार का व्यक्तित्व उसकी कहानियों में स्पष्टतया झलकता रहता है। समाज के सम्बन्ध में उसकी कुरीतियों के सम्बन्ध में, मानवता के विशिष्ट मूल्यों के सम्बन्ध में लेखक की कुछ अपनी मान्यताएँ, विचार एवं उद्देश्य होते हैं। जिनकी कलात्मक अभिव्यक्ति के लिए ही वह कहानियों की रचना करता है। कहानीकार के सम्मुख कोई निश्चित उद्देश्य होता है और वह कहानी में स्थितियों की रचना करता है। कहानीकार के सम्मुख कोई निश्चित उद्देश्य होता है और, वह कहानी में स्थितियों का संयोजन इस प्रकार करता है कि वह उसी उद्देश्य की पूर्ति की दिशा में अग्रसर हो वह उद्देश्य कोई भी हो सकता है। किसी कहानीकार का उद्देश्य समाज की स्थिति का यथार्थ यथार्थवादी चित्रण प्रस्तुत करना होता है। कोई वेश्यावृत्ति का विषवा विवाह की समस्या का मार्मिक चित्रण कर उसका समाधान प्रस्तुत करना अपनी कहानियों का उद्देश्य बनाता है। कोई व्यक्ति को पूर्ण महत्ता प्रदान कर उसे समाज की तुलना में सर्वोपरि सिद्ध करना अपना उद्देश्य बनाता है। वस्तुतः विचार और उद्देश्य की कोई अन्तिम सीमा नहीं निर्धारित की जा सकती। जीवन की विभिन्नता और दृष्टिकोण का अन्तर ही उद्देश्य की भिन्नता और अन्तर है। चूँकि सृष्टि जीवन का केन्द्र-बिन्दु मानव है, इसीलिए कहानियों में प्रकट किए जाने वाला उद्देश्य भी मुख्य रूप से मानव जीवन से ही सम्बद्ध रहता है। कहानियों का सर्वप्रमुख उद्देश्य होता है कि वे अपने समस्त आशयों एवं परिवेश से साहित्य की भावभूमि पर मानव सृष्टि कर उसके जीवन की उलझनों, विषमताओं आदि का चित्रण कर जीवन की समग्रता के निर्माण में सहायता प्रदान करें। अच्छी कहानियों में अपने प्रगतिशील दृष्टिकोण से मानव को अंधेरे से निकालकर प्रकाश की दिव्यता की ओर ले जाने का प्रयास होता है। यद्यपि उनमें उपदेशक वृत्ति स्पष्टतया परिलक्षित नहीं होती। तथापि शब्दों के जाल में यह भाव लक्षित होता है। इसी महान् उद्देश्य पर कहानियों की श्रेष्ठता निर्भर करती है, जिसकी अवहेलना प्रेमचन्द ने कभी नहीं की। उन्होंने साहित्य को सोद्देश्यता से ही सम्बन्ध किया था और यही उनके लिए अन्तिम सत्य था, जो

प्रगतिशील तत्वों पर आधारित था। 'प्रेमचन्द का सबसे प्रधान गुण है उनकी व्यापक सहानुभूति। उनके व्यक्तित्व का मानव पक्ष अत्यन्त विकसित था। भारत की दीन-दुखी जनता, गांव के अपठ और भोले किसान और शहर के शोषित मजदूर, निम्नवर्ग के वे असह्य श्रम-श्रात वर्ग और वर्ण व्यवस्था के शिकार नर-नारी तो उनके स्नेह भोजन थे ही, परन्तु उनके अतिरिक्त अन्य वर्गों के प्राणी भी-उच्च वर्ग के राजा-उद्योगपति, जमींदार और हुक्काम, उधर मध्यवर्ग के व्यवसायी, नौकरीपेशा लोग, समाज के पुराण पन्थी पण्डित, पुरोहित भी उनकी सहानुभूति से वंचित नहीं थे। इसका अर्थ यह नहीं कि उनको अत्-असत् की चेतना नहीं थी। यह चेतना उनकी सर्वथा निर्भ्रान्त थी और इस-विषय है उनका दृष्टिकोण पूर्णतया निश्चित और स्थिर था। परन्तु उनके मन में घृणा नहीं थी। उनके मन में मानव के प्रति सहज आत्मीय भाव था। वे उसके पाप से अवगत थे। पाप का उन्होंने निर्मम होकर तिरस्कार किया है, परन्तु पाप को छोड़कर उन्होंने कभी पापी घृणा नहीं की। इसके लिए गांधी और गांधी से भी अधिक स्वयं गांधी को प्रभावित करने वाले विदेश के मानव-वादी लेखकों का प्रभाव काफी हद तक उत्तरदायी था, किन्तु मूलतः तो यह उनके अपने स्वभाव-संस्कार की विशेषता थी। यह व्यक्ति स्वभाव से ही सत था—उसके हृदय की सहानुभूति पर मानव का सहज अधिकार था। उन युग के आदर्शवाद ने, जिसका मूल आधार था जनवाद, उनको निश्चय ही प्रभावित किया, परन्तु उनका यह आदर्शवाद अथवा जनवाद स्वभाव-जात था, युग-प्रथा मात्र नहीं। इसका उनके संस्कारों के साथ पूर्ण सामंजस्य था। इसीलिए इस धरातल पर पहुँचकर उनकी चेतना मानव के सभी भेदों से मुक्त हो जाती थी। प्रगतिवादियों ने अपने मानव मतवाद की सिद्धि के लिए व्यर्थ ही उन पर वर्ग चेतना का आरोप कर दिया है। परन्तु वास्तव में वे इस दोष से सर्वथा मुक्त थे। उन्होंने पूँजीपतियों और जमींदारों के दोषों को क्षमा नहीं किया, किन्तु साथ ही उनकी तकलीफ के प्रति भी वे निर्भय नहीं थे। सामाजिक और आर्थिक आवरण के नीचे आखिर पूँजीवादी भी तो मनुष्य है, जो उसी तरह दुःख-दर्द का शिकार है। जिस तरह मजदूर राजनीतिक दलबन्दी में आकर अपने मन में इस तरह के खाने बना लेता कि उसके दुःख-दर्द का वहाँ प्रवेश न हो सर्वथा अप्राकृतिक एवं अमानवीय है, और जिसके हृदय में इस तरह का बिभाजन सम्भव होता है उनकी मानवता हादिक न होकर बौद्धिक होती है, या प्रदर्शन मात्र। क्योंकि मनोविज्ञान की दृष्टि से यह सम्भव नहीं है कि एक की विवशता हमें करुणाई करे और दूसरे की न करे। जिनकी सहानुभूति पर राजनीतिक बुद्धिवाद का अंकुश रहता है। वे सहानुभूति का दम्भ करते हैं। कहने की आवश्यकता नहीं कि प्रेमचन्द की सहानुभूति ऐसी नहीं थी। पापी को उन्होंने क्षमा नहीं किया। शोषण के

अपराधों की उन्होंने कभी भी उपेक्षा नहीं की।<sup>१</sup> प्रेमचन्द सच्चे अर्थों में मानवतावादी थे। उनमें मानव-मूल्यों को पहचानने की अपूर्व क्षमता थी और उसे उसी संवेदनशीलता से प्रस्तुत करने की समर्थता भी थी।

प्रेमचन्द सामाजिक जीवन को अधिक महत्वपूर्ण स्थान देते थे और प्रत्येक ज्वलन्त सामाजिक समस्याओं के समाधान करने का वे उपाय खोजा करते थे। सत्यान्वेषण की प्रवृत्ति मानव के चिरतन सत्य की उपलब्धि और व्यापक समाजवाद की स्थापना उनका उद्देश्य था। उनकी सभी कहानियों में यही भाव प्रकट हुआ है। विचारों के क्षेत्र में प्रेमचन्द को साहस और निर्भयता से प्रेम था। उन्हें जीवन में बुजदिली और कायरता बिल्कुल पसन्द न थी। कायरता से अच्छा हिंसात्मक होता उन्हें पसन्द था। वे चरित्र की सादगी और सरलता पर बल देते थे और जीवन में कृत्रिमता के विरोधी थे। उनको अपने समय के बुद्धिजीवियों और विशेषतया आधुनिक शिक्षा पद्धति के प्रति शंका थी, क्योंकि पाश्चात्य शिक्षा में उन्हें बिल्कुल ही विश्वास न था। वे न्याय पक्ष की विजय में विश्वास रखते थे और सत्य, शिव और ुन्दरम् के प्रति आग्रहशील थे। नागरिक जीवन के प्रति उनकी कुछ अच्छी धारणा न थी। उनका विचार था कि पश्चिमी शिक्षा और संस्कृति के सस्पर्श से उसमें अर्थ-लोलुपता विलासप्रियता और अकर्मण्यता का प्रसार हो रहा है। जिससे वे घृणा करते थे और प्रगतिशील जनवादी समाज की स्थापना के मार्ग में बावक समझते थे। एक आलोचक ने ठीक ही लिखा है प्रेमचन्द के जीवन दर्शन का मूल तत्व है मानववाद। इस मानववाद का घरातल सर्वथा भौतिक है। दूसरे शब्दों में यह मानववाद सर्वथा व्यावहारिक है। प्रेमचन्द की सहानुभूति व्यवहारिक उपयोगिता की सीमा से आगे नहीं बढ़ती यो कहिये कि इस सीमा से आगे बढ़ना प्रेमचन्द उचित नहीं समझते। भौतिक घरातल के नीचे जाकर आत्मा की अखण्डता तक पहुँचने की जरूरत नहीं ममभी-इनके अतिरिक्त यह उनके स्वभाव की सीमा भी थी। वहाँ तक उनकी गति भी नहीं थी। अतएव उनका मानववाद एकान्त नैतिक है—उनकी सहानुभूति पर हिताहित विचार अथवा शिवाशिव-विचार का नियंत्रण है। वे नैतिक मर्यादा की सीमाओं का अतिक्रमण कर मानवता के उस शुद्ध रूप का—जो सत् असत् से परे है—शास्त्रीय शब्दावली में मानव की उस शुद्ध-बुद्ध आत्मा का, जो अपने सहज रूप में गुणातीत है, साक्षात्कार करने में असमर्थ है। इसलिए प्रेमचन्द का मानववाद सुधारवाद से आगे नहीं बढ़ पाया। वास्तव में अपने अंतिम रूप में मानववाद एक आध्यात्मिक दर्शन है और आत्मा की अखण्डता का साक्षात्कार किए बिना मानववाद की प्रतिष्ठा सम्भव नहीं है प्रेमचन्द स्वभाव से विचारक और कर्मठ थे। दृष्टा नहीं थे। उनकी चेतना का घरातल व्यावहारिक ही रहा। दार्शनिक अथवा आध्यात्मिक नहीं हो सका। उन्होंने उसमें विश्वास भी कभी नहीं किया। क्योंकि अपने ध्येय के लिए उन्हें इसकी

आवश्यकता ही नहीं हुई। उन्होंने तो अपने युग-जीवन का व्यावहारिक दृष्टि से अर्थात् राजनीतिक-सामाजिक और आर्थिक दृष्टि से अध्ययन किया और उसी दृष्टि से उसके समाधान की भी खोज की। इसीलिए उनको मानववाद का व्यावहारिक रूप जनवाद ही स्वीकार्य हुआ। जनवाद के दो रूप हैं : एक दक्षिण पक्ष का जनवाद जो जागरण-सुधारमूलक है दूसरा वाम पक्ष का जनवाद, जो क्रान्ति मूलक है।<sup>१</sup> अपने युग धर्म के अनुकूल युग पुरुष गांधी के प्रभाव में। प्रेमचन्द ने जागरण-सुधार मूलक जनवाद को ही ग्रहण किया। गांधीवाद के आध्यात्मिक पक्ष को वे नहीं अपना सके।

— प्रेमचन्द को मनुष्य की सात्विक प्रवृत्तियों में पूर्ण विश्वास था। उन्हें मनुष्य के देवत्व के प्रति कोई शंका नहीं थी। वे समझते थे कि कर्म और परिस्थितियों में ही दोष होता है। जिनके कारण मनुष्य कुप्रवृत्तियों का दास होता है। यही कारण है कि अपनी किसी कहानी में उन्होंने मनुष्य की निन्दा नहीं की है। कर्म और परिस्थितिको ही निन्दनीय सिद्ध किया है। जो परम्परा से चले आ रहे सामाजिक आचार विचार, सस्थाएँ आदि थी, उनके प्रति प्रेमचन्द की आलोचनात्मक धारणा थी और बहुतों में उन्हें विश्वास न था। वे परम्परा के अनुयायी पर आधुनिकता के अन्धभक्त भी न थे। उन्होंने दोनों में परस्पर सामंजस्य स्थापित कर उपयोगी तत्वों को ही ग्रहण करने पर अधिक बल दिया है। वे जीवन में प्रगतिशील मानदण्डों के हिमायती थे। प्रेमचन्द का परिवार में विश्वास था, किन्तु दुर्भाग्यवश उसके समय में सम्मिलित कुटुम्ब प्रथा टूट रही थी, इसलिए उन्होंने टूटती हुई सम्मिलित कुटुम्ब प्रथा का बड़े क्षोभ के साथ वर्णन किया है। वे व्यक्ति को पारिवारिक परिधि से खींचकर सामाजिक परिधि तक ले जाना चाहते थे। प्रेमचन्द नैतिकता में विश्वास रखते थे। मनुष्य में इस बात का विवेक होना चाहिए कि क्या ठीक है, क्या गलत है। इसके साथ कर्तव्य भावना, आस्तिकता और हृदय एव आचरण की पवित्रता को भी वे आवश्यक समझते थे। उनकी भावना ईश्वरत्व से हीन नहीं थी। मनुष्य की मनुष्यता और जनवादी परम्पराओं में प्रेमचन्द का विश्वास था और वे स्वतन्त्रता, समानता और आत्मसम्मान के प्रति आग्रहशील थे। वे व्यक्ति एवं समष्टि का समन्वय चाहते थे। वे वर्ग समन्वय चाहते थे और ट्रस्टीशिप में विश्वास रखते थे। वे चाहते थे कि सम्पत्ति का विवर्ण समाज में समान रूप से हो और वितरण पर सबका अधिकार हो, जिससे वर्ग-वैषम्य और शोषण को प्रोत्साहन न प्राप्त हो सका यद्यपि यह बहुत कुछ मार्क्सवादी नारा प्रतीत होता है, पर गाँधी जी का विश्वास भी इन्हीं बातों में था। वे इस बात में विश्वास रखते थे कि श्रद्धा, प्रेम, सम्मान, शान्ति और सहानुभूति धन से नहीं, त्याग बलिदान और सेवा भाव से ही प्राप्त हो सकती हैं।

प्रेमचन्द युग दृष्टा थे। उन्होंने अपने युग की आत्मा को ही गहराई से नहीं समझा था, वरन आने वाले युग का भविष्य भी देखा था। वे सामाजिक समस्याओं पर बराबर मनन-चिन्तन किया करते थे और आर्थिक शोषण, वर्ग-वैषम्य, विपन्नता, बूर्जुआ मनोवृत्ति एवं पूँजीवादी संस्कृति आदि से उत्पन्न विषमताओं का समाधान बराबर सोचा करते थे और अपने विचारों को प्रगतिशील मानदण्डों की पृष्ठभूमि पर स्थापित करने की चेष्टा करते थे। वे सामाजिक प्राणी थे, इसीलिए समाज में रहकर भी उससे असम्पृक्त नहीं रह सकते थे। चूँकि प्रेमचन्द एक प्रगतिशील कहानीकार थे, इसलिए उनकी कहानियों में प्रगतिशील मूल्यों की स्थापना है। प्रगतिशील लेखक सघ के प्रथम अधिवेशन में भाग लेते हुए उन्होंने कहा था कि कलाकार को अपने अन्दर भी एक कमी महसूस होती है और बाहर भी। इस कमी को पूरा करने के लिए उसकी आत्मा बैचन रहती है। अपनी कल्पना में वह व्यक्ति और समाज को सुख और स्वच्छन्दता को जिस अवस्था में देखना चाहता है, वह उसे दिखाई नहीं देती। इसलिए वर्तमान मानसिक और सामाजिक अवस्थाओं से उसका दिल कुदता रहता है। वह इन अप्रिय अवस्थाओं का अन्त कर देना चाहता है, जिससे दुनिया में जीने और मरने के लिए इससे अधिक अच्छा स्थान हो जाय। यही वेदना और यही भाव उसके हृदय और मस्तिष्क को सक्रिय बनाये रखता है। प्रेमचन्द साहित्य को उद्देश्यहीन अथवा निष्क्रिय नहीं बनाना चाहते थे। वे चाहते थे कि हममें दृढ़ता और कर्मशक्ति उत्पन्न हो, जिससे हम अपनी दुःखावस्था की अनुभूति हो, हम देखें कि किन अन्तर्वाह्य कारणों से हम इस निर्जीविता और ह्रास की अवस्था को पहुँच गये हैं और उन्हें दूर करने की कोशिश करें। प्रेमचन्द का सारा विचार-दर्शन इन्हीं प्रगतिशील तत्वों पर आधारित था, जिसका सुन्दर एवं प्रभावशाली चित्रण उनकी कहानियों में हुआ है। सबसे पहले नारी सम्बन्धी विचार लें। प्रेमचन्द के लिए नारी एक महान आदर्श थी। वे उसे श्रद्धा की दृष्टि से तो देखते ही थे, निर्माण और सुख-शांति की दृष्टि से भी पुरुषों की अपेक्षा अधिक महत्वपूर्ण समझते थे। प्रेमचन्द नारियों के लिए सेवा और त्याग का अनुपम महत्व समझते थे। वे स्वीकारते थे कि यही दो शक्तियाँ ऐसी हैं, जिनसे कोई भी अधिकार प्राप्त किया जा सकता है। उस समय अधिकार प्राप्ति के लिए जो नारी आन्दोलन चल रहे थे, प्रेमचन्द उन्हें बहुत अधिक महत्व की दृष्टि से देखते थे। इस सम्बन्ध में अपने अन्तिम उपन्यास 'गोदान' में उन्होंने प्रो० मेहता के माध्यम से कहलवाया है, 'संसार में सबसे बड़े अधिकार सेवा और त्याग से मिलते हैं और वह आपको मिले हुए हैं। इन अधिकारों के सामने बोट कोई चीज नहीं। मुझे खेद है, हमारी बहनें पश्चिम का आदर्श ले रही हैं, जहाँ नारी ने अपना पद खो दिया है और स्वामिनी से गिरकर विलास की वस्तु बन गई है। पश्चिम की स्त्री स्वच्छन्द होना चाहती है,

इसलिये कि वह अधिक-से-अधिक विलास कर सके। हमारी माताओं का आदर्श कभी विलास नहीं रहा। उन्होंने केवल सेवा के अधिकार से सदैव गृहस्थी का संचालन किया है। पश्चिम में जो चीजे अच्छी हैं, वह उनसे लीजिए, संस्कृति में सदैव आदान-प्रदान होता आया है। लेकिन अच्छी नकल तो मानसिक दुर्बलता का लक्षण है। पश्चिम की स्त्री आज गृहस्वामिनी नहीं रहना चाहती। भोग की विदग्ध लालसा ने उसे उच्छृंखल बना दिया है। वह अपनी लज्जा और गरिमा को जो उसकी सबसे बड़ी विभूति थी चंचलता और आमोद प्रमोद पर होम रही है। जब मैं वहाँ की सुशिक्षित बालिकाओं को अपने रूप का, या भरी हुई गोल बांहों या अपनी नग्नता का प्रदर्शन करते देखता हूँ, तो मुझे उन पर दया आती है। उनकी लालसाओं ने उन्हें इतना पराभूत कर दिया है कि वे अपनी लज्जा की भी रक्षा नहीं कर सकती। नारी की इससे अधिक और क्या अधोगति हो सकती है। अपने आक्रोश और असंतोष को इस सम्बन्ध में और भी तीखे ढंग से अभिव्यक्त करते हुए और सेवा एवं त्याग पर बल देते हुए इसी उपन्यास में प्रेमचन्द ने एक अन्य स्थान पर लिखा है, 'जिसे तुम प्रेम कहती हो, वह धोखा है। उद्दीप्त लालसा का विकृत रूप, इसी तरह जैसे सन्यास केवल भीख मागने का सुसंस्कृत रूप है। वह प्रेम अगर वैवाहिक जीवन में कम है, तो मुक्त विलास में बिल्कुल नहीं है। सच्चा आनन्द, सच्ची शान्ति केवल सेवा-व्रत में है। वही अधिकार का स्रोत है, वही शक्ति का उद्गम है। सेवा ही वह सीमेट है, जो दम्पति को जीवन-पर्यन्त स्नेह और साहचर्य में जोड़े रह सकता है। जिस पर बड़े-बड़े आघातों का भी कोई असर नहीं होता। जहाँ सेवा का अभाव है, वही विवाह-विच्छेद है, परित्याग है, अविश्वास है। और आपके ऊपर पुरुष जीवन की नौका का कर्णधार होने के कारण जिम्मेदारी ज्यादा है। आप चाहे तो नौका को आँवी और तूफान में पार लगा सकती हैं और आपने असावधानी की, तो नौका डूब जाएगी और उसके साथ आप भी डूब जाएगी। प्रेम के सम्बन्ध में प्रेमचन्द ने लिखा है, 'आध्यात्मिक प्रेम और त्यागमय प्रेम और निस्वार्थ प्रेम, जिसमें आदमी अपने को भिटाकर केवल प्रेमिका के लिए जीता है। उसके आनन्द से आनन्दित होता है और उसके चरणों पर अपनी आत्मा समर्पण कर देता है। मेरे लिए निरर्थक शब्द है। प्रेम सीधी-सादी गऊ नहीं, खुलवार शेर है, जो अपने शिकार पर किसी की आँख भी नहीं पड़ने देता।' इसी प्रकार प्रेमचन्द ने एक स्थान पर लिखा था, 'मेरी नारी का आदर्श' है एक ही स्थान पर त्याग, सेवा और पवित्रता का केन्द्रित होना। त्याग बिना फल की आशा के हो, सेवा सदैव बिना असंतोष प्रकट किए हो और पवित्रता सीजर की पत्नी की भाँति ऐसी हो, जिसके लिए पछताने की आवश्यकता न पड़े।

एक अन्य स्थान पर उन्होंने लिखा है, 'मेरे जेहन में औरत बफा और त्याग



की मूर्ति है जो अपनी बेजबानी से, अपनी कुर्बानी से अपने को बिल्कुल मिटाकर पति की आत्मा का एक अंश बन जाती है। देह पुरुष की रहती है, पर आत्मा स्त्री की होती है, आप कहेंगे, मर्द अपने को क्यों नहीं मिटाता ? औरत ही से क्यों इसकी आशा करता है ? मर्द में वह सामर्थ्य ही नहीं है। वह अपने को मिटाएगा, तो शून्य हो जाएगा। वह किसी खोह में जा बैठेगा और सर्वात्मा में मिल जाने का स्वप्न देखेगा। वह तेज-प्रधान जीव है और अहंकार में यह समझकर कि वह ज्ञान का पुतला है, सीधा ईश्वर में लीन होने की कल्पना किया करता है। स्त्री पृथ्वी की भाँति धैर्यवान, शांति-सम्पन्न है, सहिष्णु है। पुरुष में नारी के गुण आ जाते हैं, तो वह महात्मा बन जाता है। नारी में पुरुष के गुण आ जाते हैं, तो वह कुलटा हो जाती है। पुरुष आकर्षित होता है स्त्री की ओर, जो सर्वांश में स्त्री हो। किन्तु शब्दों में कहें कि स्त्री मेरी नजरो में क्या है ? ससार में जो कुछ सुन्दर है, उसी की प्रतिमा को मैं स्त्री कहता हूँ। मैं उससे यह आशा रखता हूँ मैं इसे मार ही डालूँ तो भी प्रतिहिंसा का भाव उसमें न आए। अगर मैं उसके सामने किसी स्त्री को प्यार करूँ तो भी उसकी ईर्ष्या न जागे। ऐसी नारी पाकर मैं उसके चरणों पर गिर पड़ूँगा और उस पर अपने को अर्पण कर दूँगा।' आगे लिखते हैं, 'स्त्री पुरुष से उतनी ही श्रेष्ठ है, जितना प्रकाश अंधेरे से। मनुष्य के लिये क्षमा, त्याग और अहिंसा जीवन के उच्चतम आदर्श हैं। नारी इस आदर्श को पार कर चुकी है। पुरुष धर्म और अध्यात्म तथा ऋषियों का आश्रय लेकर इस लक्ष्य पर पहुँचने के लिए सदियों से जोर मार रहा है, पर सफल नहीं हो सका।' इस तर्क के उत्तर में, 'भूल जाइए कि नारी श्रेष्ठ है और सारी जिम्मेदारी उसी पर है। श्रेष्ठ पुरुष है और उसी पर गृहस्थी का सारा भार है। नारी में सेवा और समय तथा कर्तव्य सब कुछ वही पैदा कर सकता है, अगर उसमें इन बातों का अभाव है तो नारी में भी अभाव रहेगा। नारियों में आज जो यह विद्रोह है, इसका कारण पुरुष का इन गुणों से शून्य हो जाना है।' प्रेमचन्द स्पष्टतया जोर देकर कहते हैं, 'मातृत्व महान् गौरव का पद है और गौरव के पद में कहाँ अपमान, धिक्कार और तिरस्कार नहीं मिला ? माता का काम जीवन-दान देना है। जिसके हाथों में इतनी अतुल शक्ति है, उसे इसकी क्या पर्वाह कि कौन उससे रूठता है, कौन बिगड़ता है। प्राण के बिना जैसे देह नहीं रह सकती। उसी तरह प्राण को भी देह ही सबसे उपयुक्त स्थान है।' 'नारी केवल माता है और उसके उपरान्त वह जो कुछ भी है, वह सब मातृत्व का उपक्रम मात्र है। मातृत्व ससार की सबसे बड़ी साधना, सबसे बड़ी तपस्या, सबसे बड़ा त्याग और सबसे महान विजय है। एक शब्द में उसे लय कहूँगा—जीवन का, व्यक्तित्व का और नारीत्व का भी।' प्रेमचन्द ने इसी प्रकार नारी-शिक्षा पर भी अपने विचार प्रकट करते हुए कहा है कि, 'मैं नहीं कहता, देवियों को शक्ति की जरूरत नहीं है, है और पुरुषों से अधिक,

लेकिन वह विद्या और वह शक्ति नहीं, जिसे पुरुष ने संसार को हिंस-क्षेत्र बना डाला है। अगर वही विद्या और वही शक्ति आप भी ले लेगी, तो समार मरुस्थल हो जाएगा। आपकी विद्या और आपका अधिकार हिंसा और विध्वंस में नहीं, सृष्टि और पालन में है। क्या आप समझती हैं कि वोटो से मानव जाति का उद्धार होगा या दफतरो या झूठालतों में जबान या कलम चलाने से? इन नकली, अप्राकृतिक विनाशकारी अधिकारों के लिए आप वह अधिकार छोड़ देना चाहती हैं, जो आपको प्रकृति ने दिए हैं?’ इसीलिए प्रेमचन्द ने स्त्री और पुरुष दोनों के लिये परिवार का अत्यधिक महत्व माना है, क्योंकि, ‘हम सभी पहले मनुष्य हैं पीछे और कुछ। हमारा जीवन हमारा घर है। वही हमारी सृष्टि होती है, वही हमारा पालन होता है, वही जीवन के मारे व्यापार होते हैं। अगर वह क्षेत्र परिमित है, तो अपरिमित कौन-सा क्षेत्र है? क्या वह सवर्ष, जहाँ सगठित अपहरण है? जिस कारखाने में मनुष्य और उसका भाग्य बनता है। उसे छोड़कर आप इन कारखानों में जाना चाहती हैं, जहाँ मनुष्य पीसा जाता है, जहाँ उमका रक्त निकाला जाता है। कहना न होगा कि पारिवारिक व्यवस्था में प्रेमचन्द की गहनतम आस्था थी और वे किसी भी रूप में नहीं चाहते थे कि यह व्यवस्था विच्छिन्न हो। क्योंकि एक स्वस्थ सामाजिक परम्परा के विकास के लिये वे इसे हानिकारक समझते थे। प्रेमचन्द के नारी सम्बन्धी ये विचार देखने में चाहें जितने आदर्शवादी जान पड़ें, पर उनमें पूर्ण प्रगतिशीलता है। वे परम्पराओं से सम्बद्ध या रूढ़ तथा अव्यावहारिक नहीं हैं। नारी विलासिनी बने, आमोद-प्रमोद को जीवन समझे और अपनी गहनता का प्रदर्शन करे, प्रेमचन्द इससे अधिक लज्जास्पद बात कुछ और समझते ही न थे। इसलिये उन्होंने भारतीय आदर्शों की इन मूल बातों को खोज निकाला, जो परिवर्तित परिस्थितियों में भी रूढ़ नहीं हो पाई थी और जिनकी उपयोगिता तब भी असंदिग्ध थी। उन्हीं विचारों को पूर्ण प्रगतिशील ढंग से प्रेमचन्द ने शान्ति, ‘दुर्गा का मन्दिर’, ‘अग्नि-समाधि’, ‘माता का हृदय’, ‘एक्ट्रेस’, ‘सोहाग का शव’, नया विवाह’, ‘दो सखियाँ’, ‘बेटो वाली विधवा’, ‘लैला’, ‘सती’, आदि नारी जीवन से सम्बन्धित अपनी सभी कहानियों में प्रस्तुत किया है।

प्रेमचन्द शोषण के विरुद्ध थे। वे चाहते थे कि देश में समाजवाद की स्थापना हो, जिसमें सबको समान अधिकार प्राप्त हो और किसी का शोषण न हो। उत्पादन और वितरण पर सबका समान अधिकार हो और वर्ग-वैषम्य को बढ़ावा न मिले। वे पूँजीवादी संस्कृति और बुजुर्ग मनोवृत्ति को प्रगतिशील जीवन की दृष्टि से घृणास्पद समझते थे। प्रेमचन्द ने पाठकों के मनोरंजन के लिये या उनकी वासना तथा प्रेम-भावना को शान्त करने के लिए अपनी कहानियों की रचना नहीं की। वे कला को जीवन की सामाजिक, राजनीतिक और आर्थिक समस्याओं के सम्बन्ध में विचार

व्यक्त करने का साधन मानते थे। यही कारण है कि उनकी कहानियों में सामाजिक उद्देश्य और सामाजिक आलोचना का समावेश है। वे एक ऐसी समाज व्यवस्था का निर्माण चाहते थे, जिसमें न आवश्यकताओं की पूर्ति के लिए कठिनाइयाँ होंगी और न ही किसी प्रकार का भय होगा। वे कुछ-कुछ समाजवादी हैं, पर उनका समाजवाद कुछ अंशों में बौद्धिक आस्था पर टिका हुआ है और कुछ उच्च भावना पर। वे इसमें विश्वास करते हैं कि सबको समान अवसर मिले। उन्होंने एक पत्र में लिखा, 'हमारा उद्देश्य जनमत तैयार करना है, इसलिये मैं सामाजिक विकास में विश्वास रखता हूँ। अच्छे तरीकों के असफल होने पर ही क्रान्ति होती है। मेरा आदर्श है कि सबको अवसर मिले। इसका निर्णय लोगों के आचरण पर निर्भर है। जब तक हम व्यक्तिगत रूप से उन्नत नहीं हैं, तब तक कोई भी सामाजिक व्यवस्था आगे नहीं बढ़ सकती। क्रान्ति का परिणाम हमारे लिये क्या होगा। यह सन्देह की बात है। हो सकता है कि यह सब प्रकार की व्यक्तिगत स्वाधीनता को छीनकर तानाशाही के घृणित रूप में हमारे सामने आ खड़ा हो। मैं शुद्धीकरण के पक्ष में तो हूँ, उसे नष्ट करने के पक्ष में नहीं। यदि मुझे यह विश्वास हो जाता और मैं जान लेता कि ध्वंस से हमें स्वर्ग मिलेगा, तो मैं ध्वंस की भी चिन्ता न करता।' इस तरह प्रेमचन्द एक विकासवादी समाजवादी है। वे गाँधीवादी नीति के अनुयायी हैं। वे क्रान्ति से भय खाते हैं। इस भय के कारण वे क्रान्ति की अपेक्षा शान्तिपूर्ण विकास के मार्ग पर चलना अधिक पसन्द करते हैं। जहाँ तक प्रगतिवाद का सम्बन्ध है, वे स्पष्ट रूप से इस बात की घोषणा करते हैं कि अच्छा साहित्य सदैव प्रगतिशील होता है। साहित्य जीवन की गम्भीर समस्याओं के सम्बन्ध में जनमत तैयार करने का शक्तिशाली साधन है। यह जीवन की व्याख्या करता है और उसे बदलता है। इसलिये प्रेमचन्द केवल उन फूलों से प्यार करते हैं, जो फल लाते हैं और बादलों को प्यार करते हैं, जो पानी बरसाते हैं। वे सौन्दर्य के लिए सौन्दर्य को प्रेम नहीं करते। सौन्दर्य वह है, जो जीवन को ऊँचा उठाये। मनुष्य-मनुष्य का शोषण करने के लिये पैदा नहीं हुआ, बल्कि उसे ऐसा बना दिया गया है। दीनो में कोई प्राकृतिक विरोध नहीं है। इसके विपरीत उसका जीवन समाज के विकास पर आधारित है। इसलिये प्रगतिशील लेखक मनुष्य को समाज से अलग करके नहीं देखता। वह मनुष्य और समाज के बीच और भी गहरे नाते की कल्पना करता है।

अपनी कहानियों में जटिल आर्थिक समस्याओं एवं सामाजिक विषमताओं का यथार्थ चित्रण करके प्रेमचन्द ने यह सदेश देने का प्रयत्न किया है कि जब तक देश की आर्थिक व्यवस्था वर्ग-वैषम्य एवं शोषण पर आधारित रहेगी, किसी स्वस्थ एवं प्राणवान सामाजिक परम्परा के विकास की तो कल्पना ही नहीं की जा सकती। ओषित एवं प्रताड़ित किसान विपन्नता के अथाह सागर में स्रवण करते हुए अपना

अस्तित्व बनाने के लिये और जीने के लिये शोषक वर्ग से जो सघर्ष करते हैं, वह बहुत प्रर्थ इसलिये नहीं रखना क्योंकि शोषक-वर्ग अधिक शक्तिशाली और संगठित है। इसलिये प्रेमचन्द कहना चाहते हैं कि जब तक कृषक वर्ग संगठित न होगा एकता के सूत्र में न बंधेगा और परिस्थितियों की माँग के अनुसार जीवन में गतिशील न होगा, उसका जीवन सुरक्षित रह ही नहीं सकता और वह सिर्फ यही कहकर सतोष करता रहेगा कि कौन कहता है कि हम तुम आदमी हैं। हममें आदमीयत कहाँ ? आदमी वह है, जिनके पास धन है, अखत्यार है, इलम है, हम लोग तो बैल हैं, और जूतने के लिए पैदा हुए हैं। उस पर एक दूसरे को देख नहीं सकता। एकता का नाम नहीं। प्रेमचन्द इस नैराश्य से घृणा करते थे। वे यह भी जानते थे कि किसान पक्का स्वार्थी होता है। उसकी गाँठ से रिश्वत के पैसे बड़ी मुश्किल से निकलते हैं, भाव-ताव में भी वह चौकस होता है, ब्याज की एक-एक पाई छुड़ाने के लिए वह महाजन की घण्टी चिरीरी करता है, जब तक पक्का विश्वास न हो जाए वह किसी के फुसलाने में नहीं आता, लेकिन उसका सम्पूर्ण जीवन प्रकृति से स्थायी सहयोग है। वृक्षों में फल लगते हैं, जनता उन्हें खाती है, खेती में अनाज होता है, वह ससार के काम आता है, गाय के थन में दूध होता है वह छुद पीने नहीं जाती, दूसरे ही पीते हैं, मेघों से वर्षा होती है, उससे पृथ्वी तृप्त होती है। ऐसी समिति में कुत्सित स्वार्थ के लिए कहाँ स्थान ? इसीलिये कृषक जीवन से सम्बन्धित अपनी ढेर सारी कहानियों के माध्यम से प्रेमचन्द ने यह बताने का प्रयत्न किया है कि किसान हमारे लिये हेय नहीं हैं। हम उसे शोषण करने का साधन न समझे। वह त्याग करता है और हमारी मांग पूरी करता है। खेत में अन्न उपजाकर उसे स्वयं नहीं खाता वह भूखो रहकर हमारा पेट पालता है। इसलिए वह हमसे कहीं महत्वपूर्ण है और जब तक उसे पूरी सुविधाएँ नहीं दी जाएगी, एक अच्छी आर्थिक व्यवस्था की आशा करना हास्यास्पद बात होगी। एक आलोचक ने लिखा है कि प्रेमचन्द के सम्पूर्ण साहित्य पर आर्थिक समस्याओं का प्रभुत्व है। गत युग के सामाजिक और राजनीतिक जीवन में आर्थिक विषमताओं के जितने भी रूप सम्भव थे, प्रेमचन्द की दृष्टि उन सभी पर पड़ी और उन्होंने अपने ढंग से उस सभी का समाधान प्रस्तुत किया है। परन्तु उन्होंने अर्थ वैषम्य को सामाजिक जीवन की ग्रन्थि नहीं बनने दिया। वह एक समस्या है जिसका समाधान भी उपस्थित है। उनके पात्र आर्थिक विषमताओं से पीड़ित हैं, परन्तु वे बहिर्मुखी सघर्ष द्वारा उन पर विजय प्राप्त करने का प्रयत्न करते हैं, मानसिक कुण्ठाओं के शिकार बनकर नहीं रह जाते। इसका मुख्य कारण यह है कि उनके सृष्टा का दृष्टिकोण विवेक-प्रधान है, वे अनुपात ज्ञान कभी नहीं खोते, समस्या का समाधान उसे समझ-सुलझा कर उसके मूल कारणों को दूर करने

से होगा, उसके द्वारा अभिभूत हो जाने से नहीं। यह सुस्थिर विवेक और उसका आश्रयी अनुपात ज्ञान प्रेमचन्द के दृष्टिकोण का विशेष गुण है, वह किसी भी परिस्थिति में उनका साथ नहीं छोड़ता, और इसी कारण प्रेमचन्द में किसी रूप में अतिवाद नहीं मिलता। गाँधी दर्शन में आस्था रखने हुए भी उन्होंने कही भी उसके प्रति आवश्यक, विवेकहीन उत्साह नहीं दिखाया है। गाँधी-दर्शन के अहिंसा-सम्बन्धी अतिवादों को प्रेमचन्द ने सदैव अपनी यथार्थ दृष्टि द्वारा अनुशासित रखा है और उसकी आध्यात्मिकता को ठोस भौतिक सिद्धान्तों द्वारा। उधर किसानों और मजदूरों के प्रति उनके समय में अग्रगण्य सहानुभूति है, वास्तव में शोषित वर्ग का इतना बड़ा हिमायती हिन्दी में दूसरा नहीं है परन्तु जमींदारों और पूँजीपतियों के प्रति भी यह कलाकार अपना सतुलन नहीं खो बैठा उनके दोषों पर तीखा प्रकाश डालते हुए भी वह इनके गुणों को सर्वथा नहीं भुला बैठा। किसानों और मजदूरों में अपने सामाजिक और राजनीतिक स्वत्वों के प्रति चेतना जगाने का प्रयत्न उन्होंने किया है, परन्तु इस प्रयत्न के भावात्मक रूप को ही ग्रहण किया है अभावात्मक रूप को नहीं। कही भी उन्होंने जमींदारों और किसानों के प्रति घृणा एवं प्रतिशोध के भाव को उभारना न्याय नहीं समझा। दूसरे शब्दों में वर्ग-सघर्ष नाम की वस्तु को एक मोहक रूप देकर उन्होंने कही भी स्वतन्त्र महत्त्व नहीं दिया। सघर्ष जीवन का प्रबलतम साधन है। असत् को परास्त कर सत् की प्राप्ति के लिए सघर्ष करना जीवन का ध्येय है। परन्तु वर्ग-सघर्ष को मानव के प्रति मानव के सघर्ष को एक सर्वग्रासी सत्य मानकर उसको आकर्षक रंगों में चित्रित करना और फिर सम्पूर्ण जीवन को उसी रंग में रंगकर देखना एक घातक अतिवाद है, जिसको प्रेमचन्द ने सदा ही सतर्कता से बचाया है। उनके विवेक ने एकागिता और अतिवाद से सदैव ही उनकी रक्षा की है।

जिन किसानों को अपनी कहानियों में प्रेमचन्द ने उजागर किया है, उन्हें जीवन की कठोर नियति सहनी पड़ी थी। ऋण और निर्धनता के अभिशाप से ग्रस्त किसानों की स्थिति बड़ी ही दयनीय प्रतीत होती है। और मजे की बात यह है कि यह स्थिति एक किसान की नहीं, सभी भारतीय किसानों की है। हर गाँव पर यह विपत्ति है। एक भी आदमी प्रेमचन्द के गाँव में ऐसा नहीं था, जिसकी रोनी सूरत न हो। मानो उसके प्राणों की जगह वेदना ही बँठी थी, जो उन्हें कठपुतलियों की तरह नचा रही हो। वे चलते फिरते थे, काम करते थे, पिसते थे, घुटते थे, इसलिए कि पिसना और घुटना ही उनकी नियति थी। जीवन में न कोई आशा थी, न कोई उमंग, जैसे उनके जीवन के सोते सूख गए हो और सारी हरिम्बली मुरझ गई हो। इसका परिणाम यह होता है कि सामने जो कुछ मोटा-भोटा आ जाता है, वह खा लेते हैं, उसी तरह जैसे इजिन कोयला खा लेता है। स्वाद से उन्हें कोई

प्रयोजन नहीं होता। वे इतना नीचे गिर जाते हैं कि इनसे घेले-घेले के लिए बेईमानी करवा ली। मुट्ठी भर अनाज के लिये लाठियाँ चल वाली। पतन की वह अन्तिम सीमा है, जब व्यक्ति मूल मर्यादा और आत्म-सम्मान को भी विमृत कर जाता है। इस दयनीय स्थिति में प्रेमचन्द कारणों की खोज करते हुये एक निष्कर्ष निकालते हैं। जिनमें उनका संदेश निहित होता है कि इनका देवत्व ही इनकी दुर्दशा का कारण है। काश, ये आदमी ज्यादा और देवता कम होते, यो न ठुकराये जाते। देश में कुछ भी हो, शान्ति ही बयो न हो, इनसे कोई सम्बन्ध नहीं। कोई दल उनके सामने सबल रूप में आये, उसके सामने सिर झुकाने को तैयार हो। उनकी निरीहता जड़ता की हद तक पहुँच गई है, जिसे कोई कठोर आघात ही कर्तव्य बना सकता है। उनकी आत्मा जैसे चारों ओर से निराश होकर अब अपने अन्दर ही टाँगे तोड़ कर बँठ गई है। उनमें अपने जीवन की चेतना ही जैसे लुप्त हो गई है। यही स्थिति श्रमिकों की भी थी। उनकी स्थिति कृषकों की स्थिति से कम शोचनीय नहीं थी। अतः यदि प्रेमचन्द स्वराज्य चाहते भी थे, तो इसलिए क्योंकि स्वराज्य में मजदूरों और किसानों की आवाज इतनी दुर्बल न होगी, ऐसा वे सोचते थे। वे समझते थे कि स्वराज्य कभी गरीबों को कुचलने और उनका रक्त चूसने न देगा। वे चाहते थे कि गरीब किसान और श्रमिकों के जो अधिकार हैं वे उन्हें मिलें। अपनी कहानियों में उनकी आर्थिक विषमता एवं विपन्नता दिखाकर यही संदेश देने की चेष्टा की है।

जीवन की मार्मिक व्याख्या करते हुये प्रेमचन्द ने दार्शनिक, धरातल पर भी अपना संदेश देने की चेष्टा की है। ये विचार इन स्थलों पर कुछ अधिक बौद्धिक बन गए हैं, जो नितान्त स्वाभाविक ही था। उनमें पर्याप्त गम्भीरता और सौम्यता है तथा विचारों के आदान-प्रदान एवं तर्क-वितर्क के लिये पर्याप्त मसाला है। वे स्वीकारते थे कि मनुष्य जीवन में सुख तो मनुष्य की अपनी कल्पना में है। एक ही बात एक व्यक्ति के लिए सुखकारक हो सकती है, पर दूसरे के लिये दुःखदायी। इसी जीवन रहस्य की भीमसा करते हुए उन्होंने एक स्थान पर लिखा है कि जिसे ससार दुःख कहता है वही कवि के लिए सुख है। धन और ऐश्वर्य, रूप और बल, विद्या और बुद्धि, ये विभूतियाँ ससार को चाहे कितना ही मोहित कर ले, कवि के लिए यहाँ जरा भी आकर्षण नहीं है। उसके मोह और आकर्षण की वस्तु तो बुझी हुई आशाएँ और मिटी हुई स्मृतियाँ और टूटे हुए हृदय के आसू हैं। जिस दिन इन विभूतियों में उसका प्रेम न रहेगा। उस दिन वह कवि न रहेगा। ज्ञान-अज्ञान के सम्बन्ध में उन्होंने लिखा है कि अज्ञान की भाँति ज्ञान भी सरल, निष्कपट और सुनहले स्वप्न देखने वाला होता है। मानवता में उसका विश्वास इतना दृढ़, इतना सजीव होता है कि वह इसके विरुद्ध व्यवहार को अमानुषीय समझने लगता है। यह वह भूल जाता है कि भेड़ियों ने पेड़ों

का जवाब सदैव पजे और दाँतो से दिया है। वह अपना एक आदर्श ससार बनाकर उसको आदर्श मानवता से आवाद करता है और उसी में मग्न रहता है। यथार्थता कितनी अगम्य, कितनी दुर्बोध, कितनी अप्राकृतिक है, उसकी ओर विचार करना उसके लिए मुश्किल हो जाता है। प्रेमचन्द जीवन में कृत्रिमता के बड़े विरुद्ध थे। एक स्थान पर उन्होंने लिखा है कि मैं प्रकृति का पुजारी हूँ और मनुष्य को उनके प्राकृतिक रूप में देखना चाहता हूँ। जीवन मेरे लिये आनन्दमय क्रीड़ा है, सरन, स्वच्छन्द, जहाँ कुत्सा, ईर्ष्या और जलन के लिए कोई स्थान नहीं। मैं भूत की चिन्ता नहीं करता, भविष्य की परवा नहीं करता। मेरे लिए वर्तमान ही सब कुछ है। भविष्य की चिन्ता हमें कायर बना देती है। भूत का भार हमारी कमर तोड़ देता है। स्पष्ट ही है कि प्रेमचन्द वर्गहीन समाज की परिवर्तन किया करते थे। वे चाहते थे कि बूर्जुआ मनोवृत्ति एवं पूँजीवादी संस्कृति का प्रसार न हो, किसी का आर्थिक शोषण न हो, ऊँच-नीच का भेद न हो और उत्पादन पर सबका समान अधिकार हो, ताकि वितरण में किसी प्रकार की अव्यवस्था न हो और विकास करने का सबको समान अवसर प्राप्त हो। यह भावना समाजवादी दृष्टिकोण पर आधारित थी, जो प्रेमचन्द की कहानियों का मूल स्वर है।

अपनी कहानियों में देशकाल-वातावरण का चित्रण करने में प्रेमचन्द सिद्धहस्त हैं। उनकी सारी कहानियों में मिलाकर उनके समय का युग और समाज सजीव एवं यथार्थ ढंग से प्रतिबिम्बित हो उठा है। उन्होंने स्थानीयता का पूर्ण ध्यान रखा है और भारतीय लोक-परम्पराओं, संस्कृति एवं आदर्शों को उनके वास्तविक रूप में चित्रित करने का प्रयत्न किया है। यही कारण है कि उनकी कहानियों को पढ़ते समय ऐसा प्रतीत होता है कि हम अपने जीवन का सजीव चित्र अपनी आँखों से देख रहे हैं, जिसमें कहीं भी अयथार्थता या कृत्रिमता नहीं है। प्रेमचन्द की कहानी कला की यह एक महत्वपूर्ण सफलता है एक उदाहरण देखिये 'वाजिद अली शाह का समय था। लखनऊ विलासिता के रंग में डूबा हुआ था। छोटे बड़े, अमीर-गरीब सभी विलासिता में डूबे हुए थे। कोई नृत्य और गान की मजलिस सजाता, तो कोई अफीम की पिनक ही के मजे लेता था। जीवन के प्रत्येक विभाग में आमोद प्रमोद का प्राधान्य था। शासन-विभाग में, साहित्य क्षेत्र में, सामाजिक व्यवस्था में, कला-कौशल में, उद्योग-धन्धों में, आहार व्यवहार सर्वत्र विलासिता व्याप्त हो रही थी। राजकर्म-चारी विषय वासना में, कविगण प्रेम और विरह के वर्णन में, कारीगर कलाबत्तू और चिकन बनाने में, व्यवसायी सुरमें, इत्र, मिस्सी और उबटन का रोजगार करने में लिप्त थे। सभी की आँखों में विलासिता का मद छाया हुआ था। ससार में क्या हो रहा है, इसकी किसी को खबर न थी। बटेर लड़ रहे हैं। तीतरों

की लड़ाई के लिए पाली बंदी जा रही है। कहीं चौसर बिछी हुई है, पौ बारह का शोर मचा हुआ है। वही शतरंज का घोर संग्राम छिड़ा हुआ है। राजा से लेकर रक तक इसी धुन में मस्त थे। यहाँ तक कि फकीरों को पैसे मिलते, तो वे रोटियाँ न लेकर अफीम खाते या मदक पीते। शतरंज, ताश, गजीफा खेलने से बुद्धि तीव्र होती है, विचार शक्ति का विकास होता है, पेचीदा मसलों को सुलझाने की आदत पड़ती है। ये दलीले जोर के साथ पेश की जाती थी (इस सम्प्रदाय के लोगों से दुनिया अब भी खाली नहीं है) इसलिये अगर मिर्जा सज्जाद अली और मीर रौशनअली अपना अधिकांश समय बुद्धि तीव्र करने में व्यतीत करते थे, तो किसी विचारशील पुरुष को क्या आपत्ति हो सकती थी? दोनों के पास मोरूसी जागीरें थी, जीविका की कोई चिन्ता न थी, घर में बैठे चत्वारिंश करते थे आखिर और करते ही क्या। प्रातः काल दोनों मित्र नाश्ता करके बिना बिछाकर बैठ जाते, मुहरे सज जाते, और लड़ाई के दाव-पेंच होने लगते। फिर खबर न होती थी कि कब दोपहर हुई, कब तीसरा पहर, कब शाम। घर के भीतर से बार-बार बुलावा आता-बाना तैयार है। यहाँ हँ जवाब मिलता-चलो आते है, दस्तरखान बिछाओ। यहाँ तक कि बवरची विवश होकर कमरे ही में खाना रख जाता था, और फिर दोनों मित्र दोनों काम साथ-साथ करते थे। मिर्जा सज्जादअली के घर में कोई बड़ा-बूढ़ा न था, इसलिए उन्हीं के दीवन्खाने में बाजिया होती थी, मगर यह बात न थी कि मिर्जा के घर और लोग उनके इस व्यवहार से खुश हों। घर वाले का तो कहना ही क्या, मुहल्ले वाले, घर के नौकर-चाकर तक नित्य द्वेषपूर्ण टिप्पणियाँ किया करते थे—बड़ा मनहूस खेल है। घर को तबाह कर देता है। खुदा न करे, किसी को इसकी चाट पड़े। आदमी दीन दुनिया किसी के काम का नहीं रहता, न घर का न घाट का। बुरा रोग है। यहाँ तक कि मिर्जा की बेगम-साहबा को इससे इतना द्वेष था कि अबसर खोज-खोजकर पति को लताडती थी, पर उन्हें इसका अबसर मुश्किल से मिलता था। वह सोती ही रहती थी, तब तक उधर बाजी बिछ जाती थी और रात को जब सो जाती थी, तब कहीं मिर्जा जो भीतर आते थे। हाँ, नौकर पर अपना गुस्सा उतारती रहती थी—क्या पान माँगे हैं? कह दो, आकर ले जाय। खाने की भी फुरसत नहीं है? ले जाकर खाना सिर पर पटक दो, खाँय चाहे कुत्ते को खिलावे। पर खूब वह भी कुछ न कह सकती थी। उनको अपने पति से उतना मलाल न था, जितना मीर साहब से। उन्होंने उनका नाम मीर बिगाड़ रख छोड़ा था। शायद मिर्जा की अपनी सफाई देने के लिए सारा इलजाम मीर साहब ही के सिर थोप देते थे।<sup>१</sup>

वास्तव में वातावरण की सजीवता एवं स्वभाविकता के लिए यह आवश्यक है कि वह सतुलित और समन्वित हो और यथार्थ के घरातल पर निर्मित किया गया

१. प्रेमचन्द : प्रेम-द्वादशी, (शतरंज के खिलाड़ी—कहानी), पृष्ठ १३०-१३१



हो। वातावरण का ढग अत्यन्त रोचक होना चाहिए। कहानीकार को अपनी कुशल एवं सूक्ष्म दृष्टि से उन्हीं बातों को चुनना चाहिए, जिनसे वातावरण की यथार्थता भी आभासित हो सके और रोचकता एवं उत्सुकता भी बराबर बनी रहे। प्रेमचन्द इस दृष्टि से पूर्णतया सफल रहे हैं : “मगल का शुभ दिन था। बच्चे बड़ी बेचैनी से अपने दरवाजों पर खड़े गुरदीन की राह देख रहे थे। कई उत्साही लड़के पेड़ों पर चढ़ गए और कोई-न-कोई अनुराग से विवश होकर गाँव से बाहर निकल गए थे। सूर्य भगवान् अपना सुनहला थाल लिये पूरब से पश्चिम जा पहुँचे थे, इतने ही में गुरदीन आता दिखाई दिया। लड़कों ने दौड़कर उसका दामन पकड़ा और आपस में खीचा-तानी होने लगी। कोई कहता था, मेरे घर चलो, कोई अपने घर का न्योता देता था। सबसे पहले भानु चौवरी का मकान पड़ा। गुरदीन ने अपना खोमचा उतार दिया। मिठाइयों की लूट शुरू हो गई। बालकों और स्त्रियों का ठूठ लग गया। हर्ष और विषाद, सतोष का मोह, ईर्ष्या और लोभ, द्वेष और जलन की नाट्यशाला सज गई। कानूनदाँ बितान की पत्नी अपने तीनों लड़कों को लिए हुए निकली। शान की पत्नी भी अपने दोनों लड़कों के साथ उपस्थित हुई। गुरदीन ने मीठी बातें करनी शुरू की। पैसे भोली में रखे, घेले की मिठाई दी और घेले का आशीर्वाद। लड़के दोने लिये उछलते-कूदते घर में दाखिल हुए। अगर सारे गाँव में कोई ऐसा बालक था, जिसने गुरदीन की उदारता से लाभ न उठाया हो, तो वह बाँके गुमान का लड़का धान था।” इस प्रकार अपनी कहानियों में वातावरण की दृष्टि से स्थानीयता, ग्रामीण संस्कृति, लोक-व्यवहार, मुहावरे, बोलचाल की भाषा, प्रकृति चित्रण एवं ग्रामीणों की मनोवृत्तियों तथा संस्कारों का अत्यन्त प्रभावशाली चित्रण प्रेमचन्द ने अपनी सूक्ष्मदृष्टि से किया है। वातावरण का सृजन करने में प्रेमचन्द को कमाल हासिल है। उनके वातावरण सृजन में मानवीयता भी है, कलात्मकता भी। सूक्ष्म-से-सूक्ष्म व्योरे भी उन्होंने बड़ी कुशलता से प्रस्तुत किये हैं, जिनसे वातावरण में यथार्थता और संप्राणता आई है।

भावों की अभिव्यक्ति का माध्यम भाषा है और अभिव्यक्ति का ढग ही शैली है। कहानी की भाषा का रचना की सफलता में प्रमुख हाथ रहता है। भाषा जितनी ही सरल, भावाभिव्यंजक एवं बोधगम्य रहती है, वह उतनी ही प्रभावशाली होती है। प्रायः अच्छी-से-अच्छी कहानियाँ अपना प्रभाव डालने में इसीलिए असफल रहती हैं कि उनमें भाषा में बोधगम्यता का नहीं, पाण्डित्य-प्रदर्शन का प्रयास रहता है। प्रेमचन्द का साहित्य साधारण-से-साधारण पाठकों तक इसीलिए पहुँच सका कि उनकी भाषा अत्यन्त सरल थी। भाषा के सम्बन्ध में एक अन्य आवश्यक बात स्वाभाविकता की रक्षा होती है। जिस काल का कथानक चुना जाता है, भाषा उसी

के अनुरूप होती है। कहानियों में कथानक के स्थान एवं समय के अनुसार ही भाषा का प्रयोग आवश्यक हो जाता है, जिससे उनकी स्वाभाविकता एवं यथार्थता पर कोई आंच न आ सके। प्रेमचन्द भाषा में जनवादी तत्वों को महत्त्व देने के पक्षपाती थे। उन्होंने भाषा को सरल, बोधगम्य, सहज और मुहावरेदार बनाने की बराबर कोशिश की और इस दृष्टि से वे हिन्दी के पहले कहानीकार हैं, जिन्होंने भाषा को यथार्थ रूप देने की सफल चेष्टा की। उनकी भाषा के सम्बन्ध में डॉ० धीरेन्द्र वर्मा ने ठीक ही लिखा है कि शैलीकार की दृष्टि से प्रेमचन्द जी का स्थान हिन्दी साहित्य में असाधारण है। सरल, सुबोध, मुहावरेदार, सजीव गद्य शैली का अभ्यास उर्दू लेखक के रूप में वे पहले ही कर चुके थे। अपने इस अभ्यास को वह अपने साथ ही हिन्दी के क्षेत्र में लेते आए। हिन्दी शैली की सबसे बड़ी श्रुति यह है कि वह प्रायः नुकीली और खुरदरी है। अभी वह काफी मज नहीं पाई है। मुहावरे से तो लोगों को जैसे चिढ़ सी है। बोलचाल की भाषा को भी यथासम्भव बचाने का उद्योग किया जाता है। इन बाधाओं के रहने पर भी प्रेमचन्द ने अपना रास्ता निकाला और दूसरों को उस पर चलने के लिए आमन्त्रित किया।

प्रेमचन्द की कहानियों में भाषा का एक तो यथार्थ रूप है : 'सौत का पुत्र विमाता की आँखों में क्यों इतना खटकता है, इसका निर्णय आज तक किसी मनोभाव के पण्डित ने नहीं किया, हम किस गिनती में हैं, देवप्रिया जब तक गर्भिणी न हुई थी, वह सत्यप्रकाश से कभी-कभी बातें करती, कहानियाँ सुनती, किन्तु गर्भिणी होते ही उसका व्यवहार बठोर हो गया। प्रसवकाल ज्यों-ज्यों निकट आता था, उसकी कठोरता बढ़ती ही जाती थी। जिस दिन उसकी गोद में एक चाँद से बच्चे का आगमन हुआ, सत्यप्रकाश खूब उछला-कूदा और सौर गृह में दौड़ा हुआ बच्चे को देखने गया। बच्चा देवप्रिया की गोद में सो रहा था। सत्यप्रकाश ने बड़ी उत्सुकता से बच्चे को विमाता की गोद से उठाना चाहा। सहसा देवप्रिया ने सरोष स्वर में कहा—खबरदार इसे मत छूना, नहीं तो कान पकड़कर उखाड़ लूंगी।'<sup>१</sup> दूसरा रूप वह है, जिसमें चित्रोपमा है, शब्दों का कुशल संयोजन है और चुस्ती है : 'मनोरमा अचानक तन्मय-अवस्था में उछल पड़ी। उसे प्रतीत हुआ कि संगीत निकटतर आ गया है। उसकी सुन्दरता और आनन्द अधिक प्रखर हो गया था—जैसे बत्ती उससा देने से दीपक अधिक प्रकाशमान हो जाता है। पहले वित्ताकर्षक था, तो अब आवेश-जनक हो गया था। मनोरमा ने व्याकुल होकर कहा—आह ! तू फिर अपने मुँह से क्यों कुछ नहीं माँगता ? आह ! कितना विरागजनक राग है, कितना विह्वल करने वाला। मैं अब तनिक भी धीरज नहीं धर सकती। पानी उतार में जाने के लिए जितना व्याकुल होता है, श्वास हवा के लिए जितनी विकल होती है, गध उड़ जाने

के लिए जितनी उनावली होती है, मैं उमी तरह उस स्वर्गीय संगीत के लिए व्याकुल हूँ। उस संगीत में कोयल की-सी मस्ती है, पर्पाहे की-सी वेदना है; श्यामा की-सी विह्वलता है—इसमें भरनो का-सा जोर है, आँवी का-सा वेग। इसमें सब कुछ है, जिसमें विवेकाग्नि प्रज्ज्वलित, जिससे आत्मा समाहित होता है और अन्तःकरण पवित्र होता है। नाविक, अब एक क्षण का विलम्ब मेरे लिए 'मृत्यु' की यत्रणा है। शीघ्र नौका खोल। जिस सुमन की यह सुगंधि है, जिस दीपक की यह दीप्ति है, उस तक मुझे पहुँचा दे। मैं देख नहीं सकती, इस संगीत का रचयिता कहीं निकट ही बैठा हुआ है, बहुत ही निकट।" उनकी भाषा का तीसरा रूप पात्रानुसार है :

“मीर—अरे तो जाकर सुन ही आइये न। औरते नाजुक मिजाज होती ही हैं।”

मिर्जा—जी हाँ चला क्यों न जाऊँ। दो किश्तो में आपको मात होती है।

मीर—जनाब, इस भरोसे न रहियेगा। वह चाल सोची है कि आपके मुहरे घरे रहे और मात हो जाय ! पर जाइये, सुन आइये। क्यों खामख्वाह उनका दिल दुखाइयेगा।

मिर्जा—इसी बात पर मात ही करके जाऊँगा।

मीर—मैं खेलूँगा ही नहीं। आप जाकर सुन आइए।

मिर्जा—अरे यार, जाना पड़ेगा हकीम के यहाँ, सिर दर्द खाक नहीं है, मुझे परेशान करने का बहाना है।

मीर—कुछ भी हो, उनकी खातिर तो करनी पड़ेगी।

मिर्जा—अच्छा, एक चाल और चल लूँ।

मीर—हर्गिज नहीं, जब तक आप सुन न आवेंगे, मैं मुहरे में हाथ ही न लगाऊँगा।

मिर्जा साहब मजबूर होकर अन्दर गये, तो बेगम साहब ने तयोरियाँ बदलकर, लेकिन कराहते हुए कहा—तुम्हें निगोडी शतरज इतनी प्यारी है। चाहे कोई मर ही जाय, पर उठने का नाम नहीं लेते। नौज कोई तुम जैसा आदमी हो।

मिर्जा—क्या कहूँ मीर साहब मानते ही न थे। बड़ी मुश्किल से पीछा छुड़ाकर आया हूँ।

बेगम—क्या जैसे वह खुद निखटूँ हैं, वैसा ही सबको समझते हैं ? उनके भी तो बाल-बच्चे हैं, या सबका सफाया कर डाला ?

मिर्जा—बड़ा लती आदमी है। जब आ जाता है, तब मजबूर होकर मुझे भी खेलना ही पड़ता है।

बेगम—दुतकार क्यों नहीं देते ?

---

१. प्रेमचन्द : मानसरोवर, (आत्म-संगीत—कहानी), बनारस

मिर्जा—बराबर के आदमी हैं, उम्र मे, दर्जे मे, मुझसे दो अंगुल ऊँचे । मुलाहिजा करना ही पडता है ।

बेगम—तो मैं ही दुतकारे देती हू । नाराज हो जायेंगे, हो जायें, कौन किसी की रोटियाँ चला देता है । रानी रुठेगी, अपना सुहाग लेंगी । हिरिया जा बाहर से शतरज उठा ला । मीर साहब से कहना, मियाँ अब न खेलेगे, आप तशरीफ ले जाइये ।

मिर्जा—हाँ-हाँ, कही ऐसा गजब न करना, जलील करना चाहती हो क्या । ठहर हिरिया, कहाँ जाती है ?

बेगम—जाने क्यों नहीं देते ? मेरा ही खून पिये, जो उसे रोके । अच्छा, उसे रोका, मुझे रोको, तो जानूँ ।<sup>१</sup>

उनकी भाषा के सम्बन्ध में उल्लेखनीय बात यह है कि जिस समय वे साहित्य के क्षेत्र में आए, उर्दू और हिन्दी का संघर्ष चल रहा था । वे संस्कृत नहीं जानते थे और वे उर्दू से हिन्दी में आए थे । इन्हीं तीन बातों ने मिलकर उनकी भाषा का स्वरूप निर्धारित किया था । प्रेमचन्द ने हिन्दी का जातीय रूप उपस्थित करने का प्रयत्न किया । संस्कृत के सरल शब्दों, कहावतों और मुहावरों का प्रयोग किया । उनकी भाषा वस्तु पात्र, देशकाल—तीनों के साथ सामंजस्य स्थापित किए हुए है । कहीं-कहीं उन्होंने कोमलता और मार्मिकता ग्रहण किए हुए काव्यानुकूल भाषा का भी प्रयोग किया है । उनकी भाषा कहावतों और मुहावरों से समन्वित है, पर कहीं भी उन्होंने भाषा को बोझिल नहीं बनने दिया है । उनकी भाषा और शैली में समन्वय है, पर उन्होंने स्थूलत्व का ही आश्रय ग्रहण किया था । निष्कर्ष रूप में प्रेमचन्द की कहानी कला के सम्बन्ध में इस प्रकार कहा जा सकता है<sup>२</sup> कि प्रेमचन्द की कहानियाँ कला की दृष्टि से उत्कृष्ट हैं । उनकी प्रारम्भिक कहानियों में वर्णनात्मक और घटनाओं का प्राधान्य मिलता है । उनमें चरित्रगत रहस्योद्घाटन नहीं है । धीरे-धीरे प्रेमचन्द की कहानियों में भाषा और कला का परिष्कृत और प्रौढ़ रूप मिलने लगा और वे चरित्र का मानसिक अन्तर्द्वन्द्व का अध्ययन करने लगे । उन्होंने कहानियों के कथानक सामाजिक, राजनीतिक, ग्रामीण, ऐतिहासिक आदि विविध और व्यापक क्षेत्रों से लिए हैं । राष्ट्रीयता और आदर्श उनकी कहानियों में ओत-प्रोत है । प्रेमचन्द ने घटना-प्रधान, वातावरण प्रधान, ऐतिहासिक आदि अनेक प्रकार की कहानियाँ लिखी । उन्होंने मानव-जीवन का सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक विश्लेषण किया है और अनेक प्रसंगों और परिस्थितियों पर प्रकाश डाला है । उनमें रमणीयता और सूक्ष्म पर्यवेक्षण मिलता है । मानव स्वभाव के मार्मिक चित्र उनकी कहानियों में मिलते हैं । विषम-

१ प्रेमचन्द . प्रेम द्व दशी, (शतरज के खिलाड़ी), इलाहाबाद, पृष्ठ १३१-१३२

२ डॉ० लक्ष्मीसागर बाण्योय : हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृष्ठ २८७

विस्तार के साथ-साथ कहानियों के प्रकारों और चरित्र-चित्रण की दृष्टि से प्रेमचन्द का क्षेत्र बहुत व्यापक है। चरित्र-चित्रण करते समय उन्होंने मानवी विशेषताओं की ओर ध्यान दिया है। चरित्र-चित्रण की कला में तो वास्तव में प्रेमचन्द अद्वितीय हैं। ऐतिहासिक कथावस्तु के संगठन में भी उन्हें सफलता मिली है। संवेदनशीलता उनकी कला की विशेषता है। उन्होंने पश्चिम से कहानी का ढाँचा लिया। उन्हें से एक चुस्त और धारावाहिक शैली ली और अपने चारों ओर के जीवन से प्रेरणा ली। कथोपकथनों से उनके पात्रों के चरित्र पर पूर्ण प्रकाश पड़ता है। वे स्वाभाविक और व्यावहारिक हैं। भाषा के कारण उनकी कहानियों में और भी सजीवता आ जाती है। चुस्त मुहावरों और लोकोक्तियों से समन्वित चित्रोपम, प्रसाद गुण-युक्त और सजीव भाषा ने उनकी कहानी कला में चार चाँद लगा दिए हैं। डॉ० लक्ष्मीसागर वाण्य के इस मत में पर्याप्त सार है, जिसका विस्तृत विवेचन पीछे किया जा चुका है।

प्रेमचन्द की कहानियों का विकास क्रम

### [ १ ]

प्रेमचन्द का 'सोजेवतन' नामक कहानी सन् १९०७ में प्रकाशित हुआ था, जो ब्रिटिश साम्राज्यवादियों द्वारा जप्त कर लिया गया था। ये कहानियाँ उन्हें मे थी। १९१५ में उनकी उर्दू कहानियों का हिन्दी अनुवाद 'सप्त-सरोज' नाम से प्रकाशित हुआ। इसी वर्ष १९१५ में प्रेमचन्द को प्रथम हिन्दी मौलिक कहानी 'पंच-परमेश्वर' प्रकाशित हुई। अतः उनकी कहानियों के विकास-क्रम के प्रथम-चरण को हम १९१५ से १९२० तक स्वीकार सकते हैं। इस चरण की कहानियाँ पूर्णतः आदर्शवादी हैं। इसी समय प्रेमचन्द दो बड़े उपन्यासों की रचना कर चुके थे और तत्कालीन सामाजिक, राजनीतिक, धार्मिक एवं सांस्कृतिक परिस्थितियाँ इतनी जटिल हो चुकी थी कि प्रेमचन्द ने जब अपनी कहानियाँ उन पर आधारित की, तो स्वभावतः वे अधिक लम्बी हो गयी, उनमें इतिवृत्तात्मक गुणों का समावेश हो गया और उन जटिलताओं के यान्त्रिक समाधान की प्रवृत्ति प्रबल हो गई। इस प्रथम चरण की कहानियों में घटनाओं, चरित्रों एवं संवेदनाओं की भरमार है, जिसका कोई यथार्थ या सन्तुलित रूप उपस्थित करने में प्रेमचन्द असमर्थ रहे हैं। उनमें वर्णनात्मकता अधिक है और प्रेमचन्द द्वारा व्याख्या पर अधिक बल है। स्वयं कहानीकार द्वारा ही सारी घटनाएँ कहने का प्रयत्न है, इसलिए उनमें नाटकीयता का अभाव है। इसका परिणाम यह हुआ है कि इन कहानियों में पात्रों के बाह्य चरित्रों की व्याख्या तो कहानीकार द्वारा हो गई है, पर उनकी आन्तरिक प्रवृत्तियों एवं मनोभावों का स्पष्टीकरण नहीं हो सका है। उनमें संयोग तत्वों (Chance Elements) को अधिक महत्त्व प्राप्त हुआ है और कहानियाँ फार्मूलाबद्ध तरीके से समुचित होती हैं, जिससे स्वाभाविकता पर बहुत आघात पहुँचा है। उनका एकमात्र लक्ष्य आदर्श की प्रतिष्ठापना है, न कि यथार्थ के

चित्रण में। एक स्थान पर प्रेमचन्द ने लिखा है, 'हिन्दु-तानी भाषाओं में कहानी का कोई इतिहास नहीं है। प्राचीन साहित्य में दृष्टान्तों और रूपकों से उपदेश को काम लिया जाता था। उस समय की वे ही गल्पे थीं। उनमें आध्यात्मिक विषयों का ही प्रतिपादन किया जाता था। महाभारत आदि ग्रन्थों में ऐसे कितने ही उपाख्यान और दृष्टान्त हैं जो कुछ-कुछ वर्तमान समय की गल्पों से मिलते हैं। सिंहासन बत्तीसी, बैतालपच्चीसी, कथा-सरित्सागर और इसी श्रेणी की अन्य कितनी ही पुस्तकें ऐसे दृष्टान्तों का संग्रह मात्र हैं जिन्हें किसी एक सूत्र में पिरोकर मालाएँ तैयार कर दी गई हैं। योरोप का प्राचीन साहित्य भी Short story से यही कान लेता था। आज-कल जिस वस्तु को हम Short story कहते हैं, उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध का आविष्कार है। भारतवर्ष में तो इसका प्रचार उन्नीसवीं शताब्दी के अन्तिम दिनों में हुआ है। उपन्यासों की भाँति आख्यायिकाओं का विकास भी पहले-पहल बंगला साहित्य में हुआ और बकिमचन्द्र और रवीन्द्रनाथ ने कई उच्चकोटि की गल्पे लिखीं। बीसवीं शताब्दी के आरम्भ से हिन्दी-भाषा में कहानियाँ लिखी जाने लगी और तब से इसका प्रचार दिन-दिन बढ़ता जाता है। प्राचीन गल्पमालाओं का उद्देश्य मुख्य करके कोई उपदेश करना होता था। कितनी मालाएँ तो केवल स्त्रियों के चरित्र-दोष दिखाने के लिए ही लिखी गई हैं। मुस्लिम साहित्य में अलिफ लैला गल्पों का एक बहुत ही अनूठा संग्रह है, मगर उसका उद्देश्य उपदेश नहीं है। वर्तमान आख्यायिका का मुख्य उद्देश्य साहित्य-रसास्वादन कराना है, और जो कहानी इस उद्देश्य में जितनी ही दूर जा गिरती है, उतनी ही दूषित समझी जाती है। लेकिन इसका तात्पर्य यह नहीं कि वर्तमान गल्प लेखक कोरी गप्पे लिखता है, जैसे बोस्ताने ख्याल या तिलस्मे होशरूबा हैं। नहीं, उसका उद्देश्य चाहे उपदेश करना न हो, पर गल्पों का आधार कोई न कोई दार्शनिक तत्त्व या सामाजिक विवेचन अवश्य होता है। ऐसी कहानी जिसने जीवन के किसी अंग पर प्रकाश न पड़ता हो, जो सामाजिक रूढ़ियों की तीव्र आलोचना न करती हो, जो मनुष्य में सद्भावों को दृढ़ न करे या जो मनुष्य में कुतूहल का भाव जाग्रत न करे, कहानी नहीं है। योरोप और भारतवर्ष की आत्मा में बहुत अन्तर है। योरोप की दृष्टि सुन्दर पर पड़ती है; पर भारत की सत्य पर। सम्पन्न योरोप में मनोरंजन के लिए गल्प लिखे, लेकिन भारतवर्ष कभी इस आदर्श को स्वीकार नहीं कर सका। नीति और धर्म हमारे जीवन के प्राण हैं। हम पराधीन हैं, लेकिन हमारी सम्मति पाश्चात्य सम्मति से कही ऊँची है। यथार्थ पर निगाह रखने वाला योरोप, हम आदर्शवादियों से जीवन सग्राम में बाजी क्यों न ले जाय, पर हम अपने परम्परागत सत्कारों का आधार नहीं त्याग सकते। साहित्य में भी हमें अपनी आत्मा की रक्षा करनी ही होगी। हमने उपन्यास और गल्प का कलेवर योरोप से लिया है, लेकिन हमें इसका प्रयत्न करना होगा कि उस कलेवर में भारतीय आत्मा सुरक्षित रहे।' प्रथम

चरण की कहानियों के मूल भाव को समझने में प्रेमचंद का यह दृष्टिकोण बहुत सहायक होगा। वे परम्परागत सत्कारों का आधार नहीं त्यागना चाहते थे और न भारतीय आत्मा का तिरस्कार करना चाहते थे, इस चरण की ही नहीं, उनकी आगे की कहानियाँ भी इसी भाव-भूमि पर आधारित हैं।

प्रथम चरण में 'सप्त-सरोज', 'नवनिधि' तथा 'प्रेम-पचीसी' कहानी संग्रह प्रकाशित हुए, जिनमें 'पंच-परमेश्वर', 'नमक का दरोगा', 'सौत', 'रानी सारवा', 'बड़े घर की बेटी' 'मर्यादा की बेदी', 'अभावस्या की रात्रि', 'पाप का अग्निकुण्ड', तथा 'ममता' आदि कहानियों को देखकर यही निष्कर्ष निकलता है :

१. इन कहानियों में इतिवृत्तात्क गुणों का प्राधान्य है।
२. घटनाओं का वाहुल्य है, तथा वर्णनात्मकता ही अधिक लक्षित होती है।
३. पात्रों की भरमार है, जिनमें चरित्रों की केवल व्याख्या की गई है, उनके आन्तरिक भावों का विश्लेषण या मनोभावों का स्पष्टीकरण नहीं हुआ है।
४. ये कहानियाँ बहुत लम्बी हैं, जिनमें आदर्शवाद की प्रतिष्ठापना हुई है, यथार्थवाद के प्रति कम आग्रह है।
५. भाषा पर उर्दू का प्रभाव बहुत अधिक है।
६. सारी कहानियाँ क्रिस्सागोई शैली में हैं।

इस चरण की कहानियों का प्रारम्भ भूमिका की भाँति होता है, जैसे बिना सारे परिचय के कहानी का प्रारम्भ होना उचित नहीं है, जैसे, 'बेनीमाधव सिंह गौरी पुर के जमींदार और नम्बरदार थे। उनके पितामह किसी समय बड़े धन-धान्य संपन्न थे। गाँव का पक्का तालाब और मन्दिर जिनकी अब मरम्मत भी मुश्किल थी, उन्हीं के कीर्ति-स्तम्भ थे। कहते हैं, इस दरवाजे पर हाथी भूमता था। अब उसकी जगह एक बूढ़ी भैंस थी, जिसके शरीर में अस्थि पजर के सिवा और कुछ शेष न रहा था, पर दूध शायद बहुत देती थी, क्योंकि एक न एक आदमी हाड़ी लिये उसके सिर पर सवार ही रहता था। बेनीमाधव सिंह अपनी आधी से सम्पत्ति वकीलों की भेंट कर चुके थे। उसकी वर्तमान आय एक हजार रुपए वार्षिक से अधिक न थी। ठाकुरसाहब के दो बेटे थे। बड़े का नाम श्रीकृष्ण सिंह था। उसने बहुत दिनों के परिश्रम और उद्योग के बाद के बाद भी बी० ए० की डिग्री प्राप्त की थी। अब एक दफ्तर में नौकर था। छोटा लडका लालबिहारी सिंह दोहरे बदन का सजीला जवान था। भरा हुआ मुखड़ा, चौड़ी छाती।' आदि। यह कहानी न केवल क्रिस्सागोई ढंग से ही प्रारम्भ होती है, वरन् पात्रों आदि के सम्बन्ध में सारी भूमिका भी पहले ही बाँध दी गई। आगे चलकर आनन्दी के सम्बन्ध में भी इसी प्रकार की भूमिका दे दी गई है।

१. प्रेमचंद : प्रेम-द्वादशी, (बड़े घर की बेटी-कहानी), इलाहाबाद, पृ० ६३-६४

इस चरण की कहानियों का अन्त चरम सीमा पर न होकर उपसंहार देने की प्रवृत्ति के अनुसार हुआ है। प्रेमचन्द ने प्रायः हर कहानी में उपसंहार दिए हैं। जैसे—

— अलगू चौधरी फूले न समाये, उठ खड़े हुए और जोर से बोले—पंच परमेश्वर की जय ! —

चारो ओर प्रतिध्वनि हुई—पंच-परमेश्वर की जय !

प्रत्येक मनुष्य जुम्मेन की नीति को सराहता—इसे कहते हैं न्याय। यह मनुष्य का काम नहीं, पंच में परमेश्वर वास करते हैं। यही उन्हीं की महिमा है। पंच के सामने छोटे को कौन खरा कह सकता है ?

थोड़ी देर बाद जुम्मेन अलगू के पास आये, और उनसे गले लिपटकर बाले-भैया, जइसे तुमने मेरी पंचायत की तबसे मैं तुम्हारा प्राण-घातक शत्रु बन गया था, पर आज मुझे ज्ञात हुआ कि पंच के पद पर बैठकर न कोई किसी का दोस्त होता है, न दुश्मन। न्याय के सिवा उने कुछ नहीं सूझता। आज मुझे विश्वास हो गया कि पंच की जवान से खुदा बोलता है।

अलगू रोने लगे। इस पानी से दोनों के दिल का मैल धुल गया मित्रता की मुरझाई हुई लता फिर हरी हो गई। इस प्रकार की कहानियों में न केवल उपसंहार ही दिए गए हैं, वरन आदर्शवादी समाधान भी प्रस्तुत किए गए हैं। इस चरण की कहानियों में अधिकांश लम्बे-लम्बे कथोपकथन भी मिलते हैं, पर छोटे-छोटे संक्षिप्त कथोपकथन भी कई कहानियों में आए हैं, हालाँकि उनमें नाटकीयता का पूर्ण अभाव है—

“जब एकान्त हुआ, तो लालबिहारी ने कहा—भैया, आप जरा भाभी को समझा दीजिएगा, कि मुँह सम्भालकर बात किया करें, नहीं तो एक दिन अनर्थ हो जाएगा।

बेनीमाधव सिंह ने बेटे की ओर साक्षी दी—हाँ, बहू बेटियों का यह स्वभाव अच्छा नहीं, कि मर्दों के मुँह लगे।

लालबिहारी—वह बड़े घर की बेटी है, तो हम भी कोई कुर्मी-कहार नहीं हैं।

श्रीकठ ने चिन्तित स्वर से पूछा—आखिर बात क्या हुई ?

लालबिहारी ने कहा—कुछ भी नहीं, यो ही आप ही आप उलझ पड़ी। मेँके के सामने हम लोगों को तो कुछ समझती ही नहीं।

श्रीकठ खा-पीकर आनन्दी के पास गए। वह भरी बैठी थी, यह हजरत भी कुछ तीखे थे। आनन्दी ने पूछा—बित्त तो प्रसन्न है ?

श्रीकठ बोले—बहुत प्रसन्न है, पर तुमने आजकल घर में यह क्या उपद्रव मचा



रखा है।

आनन्दी की त्योरियों पर बल पड़ गए, भुंभालाहट के मारे बदन में ज्वाला सी दहक उठी। बोली—जिसने तुमसे यह आग लगायी है, उसे पाऊँ, तो मुह भुलस दूँ।

श्रीकठ—इतनी गरम क्यों होती हो?

आनन्दी—क्या कहूँ, यह मेरे भाग्य का फेर है। नहीं तो एक छोकरा, जिसको चपरासगिरी करने का भी शऊर नहीं, मुझे खड़ाऊँ से मारकर यो न अकडता।

श्रीकठ—सब साफ-साफ हाल बहो, तो मालूम हो, मुझे तो कुछ पता नहीं।<sup>१</sup>

इस कथोपकथन की तुलना अगले दो चरणों की कहानियों के कथोपकथन से की जाए, तो अनेक बातें स्पष्ट होती हैं, जहाँ कथोपकथनों से दुहरे-तिहरे उद्देश्य पूर्ण करके प्रेमचन्द ने अपनी कहानियों को अधिक नाटकीय बनाया है, वहीं इस चरण में वे ऐसा करने में असमर्थ रहे हैं। इस काल की कहानियों में प्रेमचन्द ने परिस्थितियों का चित्रण भी भूमिना के साथ किया है, 'जब नमक का नया विभाग बना और एक ईश्वर प्रदत्त वस्तु के व्यवहार करने का निषेध हो गया तो लोग चोरी-छिपे इसका व्यापार करने लगे। अनेक प्रकार के छल-दपचो का सूत्रपात हुआ। कोई घूस से काम निकालता था तो कोई चालाकी से। अधिकारियों के पौ बारह थे, परवारगिरी का सर्व सम्मानित पद छोड़ छाड़कर लोग इस विभाग की वकरदाजी करते थे। इसके दरोगा पद के लिये तो वकीलो का भी जी ललचाया था। यह वह समय था जब अंग्रेजी शिक्षा और ईसाई मत को लोग एक ही वस्तु समझते थे। फारसी का प्राबल्य था। प्रेम की कथाएँ और शृंगार रस के काव्य पढ़कर फारसिदा लोग सर्वोच्च पद नियुक्त हो जाया करते थे। मुन्शी वशीधर भी जुलेखा की विरह-कथा समाप्त करके मजनु और फरहाद के प्रेम-वृत्तान्त को नल और नील लड़ाई तथा अमरीका के आविष्कार से अधिक महत्त्व की बातें समझते हुए रोजगार की खोज में निकले।<sup>२</sup> यहाँ ऐसा लगता है जैसे कोई कहानी का अंश न पढ़ा जाकर इतिहास का अंश पढ़ा जा रहा है, जिससे सारी कहानी का प्रभाव नष्ट होकर नीरसता उत्पन्न होती है। प्रेमचन्द ने इस चरण की कहानियों में नाटक के तत्वों को भी ग्रहण कर लिया है और प्रारम्भ में ही 'बीज' रूप में सारी घटनाओं का परिचय दे दिया है। ऐसा कई कहानियों में हुआ है, जैसे 'पण्डित देवदत्त का विवाह हुए बहुत दिए हुए। पर उनके कोई सतान न हुई। जब तक उनके माँ बाप

१ प्रेमचन्द : प्रेम-द्वादशी, (बड़े घर की बेटा-कहानी), इलाहाबाद, पृ० ६३-६४

२. प्रेमचन्द : सप्त-सरोज, (नमक का दरोगा-कहानी), पृष्ठ ६१

जीवित थे तब तक वे उन से दूसरा विवाह करने के लिए आग्रह किया करते थे पर वे राजी न हुए। उन्हें अपनी पत्नी गोदावरी से अटल प्रेम था। सतान से होने वाले सुख के निमित्त वे अपना वर्तमान पारिवारिक सुख नष्ट नहीं करना चाहते थे। इसके अतिरिक्त वे कुछ नए विचार के मनुष्य थे, वे कहा करते थे कि सन्तान होने से माँ-बाप की जिम्मेदारियाँ बढ़ जाती हैं जब तक मनुष्य में यह सामर्थ्य न हो कि वह उसका भली प्रकार पालन-पोषण और शिक्षण आदि कर सके तब तक उसकी सन्तान से देश जाति और निज का कुछ भी कारण नहीं हो सकता। पहले तो कभी-कभी बालको को हँसते खेलते देखकर उनके हृदय पर चोट भी लगती थी, परन्तु अपने अनेक देश भङ्गियों की तरह वे भी शारीरिक व्याधियों से ग्रस्त रहने लगे। अब किस्से-कहानियों के बदले धार्मिक ग्रन्थों से उनका अधिक मनोरंजन होता था। अब सन्तान का ख्याल करते ही उन्हें भय सा लगता था पर गोदावरी इतनी जल्दी निराश होने वाली न थी, पहले तो वह देवी देवता, गङ्गे ताबीज और यत्र-मंत्र आदि की शरण लेती थी। परन्तु जब उसने देखा कि मैं औषधियाँ कुछ काम नहीं करती तो वह एक महोषधि की फिक्र में लगी जो कायाकल्प से कम नहीं थी उसने महीनो बरसों इसी चिन्ता सागर में गोते लगाते काटे। उसने दिल को बहुत समझाया परन्तु मन में जो बात समा गई थी वह किसी तरह न निकली। उसे बड़ा भारी आत्मत्याग करना पड़ेगा। शायद पति-प्रेम के सदृश्य अनमोल रत्न भी उसके हाथ से निकल जाएगा पर क्या वैसा हो सकता है? पन्द्रह वर्ष तक लगातार जिस प्रेम के वृक्ष की उसने सेवा की है क्या वह हवा का एक झोका भी न सह सकेगा? गोदावरी ने अन्त में अपने प्रबल विचारों के आगे सिर झुका ही दिया। अब सौत का शुभागमन करने के लिए वह तैयार हो गई थी। वास्तव में यह वर्णन इस प्रकार भूमिकायुक्त है कि इसके पश्चात् कहानी कहने की कोई आवश्यकता ही नहीं रह जाती। आगे घटित होने वाली सारी घटनाओं के 'बीज' इसी अंश में निहित हैं, जो कौतूहलता एवं रोचकता को एक प्रकार से समाप्त ही कर देता है।

इस चरण की कहानियों में मुख्य घटना की तैयारी भी प्रेमचन्द ने उस कुशलता से नहीं की है, जैसा कि अगले चरण की कहानियों में लक्षित होता है। इस तैयारी से सारी बातें पहले से ही स्पष्ट हो जाती हैं, "जाड़े के दिन थे और रात का समय। नमक के सिपाही, चौकीदार नशे में मस्त पड़े थे। मुंशी बशीर को यहाँ आये अभी छः महीनो से अधिक न हुए थे, आचरण से अफसरो को मोहित कर लिया था। अफसर लोग उन पर बहुत विश्वास करने लगे। नमक के दफ्तर से एक मील पूरब की ओर जमुना बहती थी उस पर एक बम्बों का पुल बना हुआ था। दरोगा जी किबाड बन्द किए मीठी नीद सोते थे। अचानक आँख खुली तो नीद के

प्रवाह की जगह गाड़ियों की गड़गड़ाहट तथा महल्लो का कोलाहल सुनाई दिया। उठ बैठे, इतनी रात गए गाड़ियाँ क्यों नदी के पार जाती हैं? अवश्य कुछ न कुछ गोलमाल है। तर्क ने भ्रम को पुष्ट किया। वहीं पहनी, तमचा जेब में लिया और बात की बात में घोड़ा बढ़ाये पुल पार आ पहुँचे। गाड़ियों की एक लम्बी कतार—पुल से पार जाती देखी। डाँटकर पूछा, किमकी गाड़िया हैं? थोड़ी देर तक सन्नाटा रहा। आदमियों में कुछ कानाफूसी हुई तब आगे वाले गाड़ीवान के कहा, पण्डित अलोपीदीन की।

कौन पण्डित अलोपीदीन ?

दातागंज के।

मुंशी बशीधर चौंके। पण्डित अलोपीदीन इम इलाके के सबसे बड़े और प्रतिष्ठित जमींदार थे। लाखों रुपये का लेन-देन करते थे। पण्डित अलोपीदीन अपने सजीले रथ पर सवार, कुछ सोते कुछ जागते चले आते थे। अचानक कई गाड़ी वालों ने घबराये हुए आकर जगगाया और बोले, महाराज दरोगा ने गाड़िया रोक दी हैं और घाट पर खड़े आपको बुलाते हैं। यह तैयारी इस ढंग से की गई है कि मुख्य घटना की निष्पत्ति क्या होगी, यह अपने आप स्पष्ट हो जाती है। कहाँ मुंशी बशीधर जैसे सीधे-सादे दरोगा, जो ईमानदार थे और जिनका अफसर लोग विश्वास करते थे और दूसरी तरफ पण्डित अलोपीदीन, जो गाँव के सबसे बड़े जमींदार थे, और लाखों का लेन-देन करते थे, अफसर जिनकी मुट्ठी में रहते थे। अब मुख्य घटना की निष्पत्ति इस प्रकार होती है, पण्डित जी को अपनी पूँजी पर पूरा विश्वास था। वे गाड़ी से चलकर दरोगा जी के पास पहुँचे तो उन्हें पूर्ण विश्वास था कि मिनट भर में रुपये के जोर से सारी समस्या सुलभ जायेगी। लेकिन जैसे ही पण्डित जी दरोगा जी के पास पहुँचे और उन्होंने घूस देने की बात चलाई। दरोगा ने कड़ककर कहा 'हम उन नमक हरामों में नहीं हैं जो कौड़ियों पर अपना ईमान बेचते फिरते हैं। आप इस समय हिरासत में हैं। सबेरे आपका कायदे के साथ चालान होगा। बस, मुझे बहुत बातों की फुर्त नहीं है। जमादार बद्दूसिंह तुम इन्हें हिरासत में ले लो, मैं हुक्म देता हूँ।'

प० अलोपीदीन स्तब्ध हो गए। गाड़ीवानों में हलचल से गई। किन्तु अभी तक धन की साप्ताहिक शक्ति का पूरा भरोसा था। अपने मुहत्तार से बोले, "लाला जी एक हजार का नोट बाबू साहब को भेंट करो, आप इस समय भूखे सिंहा होते हैं।"

बशीधर ने गरम होकर कहा, "एक हजार नहीं, एक लाख भी मुझे सच्चे मार्ग को नहीं हटा सकता। अब दोनों शक्तियों में संप्राप्त होने लगा। धन ने उछल-उछल

कर आक्रमण करने प्रारम्भ किए। एक से पाच, पाँच से दस, दस से पन्द्रह, और पन्द्रह से बीस हजार तक नौबत पहुँची, किन्तु वीरता के साथ इस बहुसंख्यक सेना के सम्मुख अकेला पर्वत की तरह अटल, अविवलित खड़ा था। अत्यन्त दीनता से बोले, “वह साहब ईश्वर के लिये मुझ पर दया कीजिये। मैं पन्चीस हजार पर निपटारा करने को तैयार हूँ।”

“असंभव बात है।”

“तीस हजार पर।”

“किसी भी तरह संभव नहीं।”

“ब्या चालीस हजार पर भी नहीं।”

“चालीस हजार नहीं, चालीस लाख पर भी असंभव है।”

हृष्ट पृष्ठ मनुष्य को हथकड़ियाँ लिये हुये अपनी तरफ आते देखा। चारों ओर निराश कातर दृष्टि से देखने लगे। इसके बाद एकाएक मूर्छित होकर गिर पड़े। अब यहाँ मनोवैज्ञानिक घात-प्रतिघात होना चाहिये था, पर यहाँ स्वयं कहानीकार बीच में आकर विश्लेषण करने लगता है। “दुनिया सोती थी, दुनिया की जीभ जागती थी। सबरे ही देखिये तो बालक वृद्ध सबके मुँह से यही बात सुनाई देती थी। जिसे देखिये वही पण्डित जी के इस व्यवहार पर टीका टिप्पणी कर रहा था, निन्दा की बौछारें हो रही थी मानो अब ससार से पाप कट गया। पानी को दूध के नाम पर बेचने वाला ग्वाला, कल्पित रोजनामचे भरने वाले अधिकारी वर्ग, रेल में बिना टिकट सफर करने वाले बाबू लोग, जाली दस्तावेज बनाने वाले सेठ और साहूकार, यह सबके सब देवताओं की भाँति गर्दने चला रहे थे।” पर अन्त में असत् की सत् पर विजय होती है। पण्डित जी छूट जाते हैं और दरोगा जी मुअत्तल हो जाते हैं। इसके बाद कहानी समाप्त न कर प्रेमचन्द निष्कर्ष देते हैं कि पण्डित अलोपीदीन वशीधर के दरवाजे पर आते हैं और उन्हें अपनी सारी जायदाद का स्थायी मैनेजर नियुक्त करते हैं—छः हजार वार्षिक वेतन के अतिरिक्त रोजाना खर्च अलग, सवारी के लिये घोड़े, रहने के लिये बगला नौकर-चाकर मुफ्त। इस तरह के उपसंहार ‘बड़े घर की बेटी’, ‘पञ्च-परमेश्वर’, ‘उपदेश’, ‘जुगन् की चमक’, ‘ममता’, ‘परीक्षा’, ‘मर्यादा की बेदी’, ‘घोखा’ आदि कहानियों में भी दिये गये हैं। जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है कि इन कहानियों का मूल स्वर आदर्शवादी है, जिनका उद्देश्य नैतिक मूल्यों को उजागर करना और सुधार-मूलक है।

## [२]

द्वितीय चरण १९२० से १९३० तक स्वीकारा जा सकता है। इस चरण में आकर कर्ला और शिल्प-निर्वाह की दृष्टि से अधिक परिवर्तन लक्षित होता है तथा

१—प्रेमचन्द; सप्त-सरोज, (नमक का दरोगा-कहानी), पृष्ठ ६५-६६।

आदर्श से यथार्थ की यात्रा दृष्टिगत होती है। 'प्रेम-प्रसून' की भूमिका में प्रेमचन्द ने लिखा है 'आजकल आख्यायिका का अर्थ बहुत व्यापक हो गया है। इसमें प्रेम की कहानियाँ, जासूसी किस्से, भ्रमण वृत्तान्त, अद्भुत घटना, विज्ञान की बातें, यहां तक कि मित्रों की गपशप सभी बातें शामिल कर दी जाती हैं।' इस दृष्टिकोण के अनुसार इस चरण की स्वयं प्रेमचन्द की कहानियों में ही विषय का विस्तार प्राप्त होता है और अधिक व्यापक सन्दर्भों को सस्पर्श कर विस्तृत परिधि समेटने की आकुलता लक्षित होती है। उन्होंने लिखा है, 'हमारा विचार है कि आख्यायिका में यह तीन गुण अवश्य होने चाहिये—

१—उसमें कोई आध्यात्मिक या नैतिक उपदेश हो।

२—उस की भाषा अत्यंत सरल हो।

३—उस की वर्णन शैली स्वाभाविक हो और उन्हीं सिद्धान्तों के अनुसार इन कहानियों की रचना की गई हो।

इन बातों के अतिरिक्त प्रेमचन्द यह स्वीकारते थे कि ऐसी कहानी, जिसमें जीवन के किसी अंग पर प्रकाश पड़ता है, जो मनुष्य में सद्भावनाओं को दृढ़ न करे या जो मनुष्य में कुतूहल का भाव न जागृत करे, कहानी नहीं है। इस चरण की कहानियों में उनकी यह विचारधारा पूरी तरह प्रतिध्वनित हुई है। इन कहानियों में छोटे कथानक मिलते हैं, नाटकीयता का अधिक समावेश मिलता है, कहानी के बीच से लेखक का हस्तक्षेप धीरे-धीरे न्यून होने लगता है और केवल एक घटना या चरित्र के वर्णन की प्रवृत्ति लक्षित होती है। इससे कहानियाँ अधिक रोचक, स्वाभाविक और सुसंगठित भी प्रतीत होती हैं। इन कहानियों में यद्यपि आदर्श से आगे बढ़कर यथार्थ की ओर दिशोन्मुख होने का आग्रह है, तथापि सत् की अवस्था पर विजय और नैतिक मूल्यों, आस्था एवं सकल्प तथा मानवीय संवेदनाओं पर से उनकी दृष्टि किसी भी कहानी में अलग नहीं हटती। इस चरण की कहानियों में उपसंहार देने की प्रवृत्ति भी काफी कम हो गई है और अनेक कहानियाँ चरम सीमा पर समाप्त होती हैं। 'प्रेम-पूर्णमा', 'प्रेम-प्रसून', 'प्रेम-पचीसी' तथा 'प्रेम द्वादशी' आदि कहानी-संग्रहों की भूमिकाओं में ये विशेषताएँ स्पष्टतया परिलक्षित होती हैं। इन कहानियों में कलात्मक प्रौढ़ता तो लक्षित होती ही, स्वयं पाठकों को भी भाग लेने तथा अपनी बुद्धि का उपयोग करने के लिए आमंत्रित किया गया है, जिससे कहानियों में रोचकता एवं सहजता के साथ किंचित दार्शनिक ढंग की बौद्धिकता भी दृष्टिगोचर होती है। 'स्त्री-पुरुष', 'माता का हृदय', 'मैकू', 'मुक्ति-मार्ग', 'डिग्री के रुपये', शतरंज के खिलाड़ी, शखनाद', शान्ति', 'नैरा य लीला', 'शिकारी राजकुमार', बैंक का दिवाला', 'लाल-फीता', 'बूढ़ी काकी', 'आत्मा-नाम', 'मूठ', 'गरीब का हाथ', 'नागपूजा', प्रारब्ध', 'पूर्व संस्कार', 'मुत्तघन', 'बलिदान', 'विध्वंस', 'दुर्गा का मन्दिर', 'सफेद खून', 'आदर्श', 'वज्रपात',

‘बौद्ध’, ‘विरोध’, ‘दफ्तरी’, ‘महातीर्थ’, ‘ज्वालामुखी’ ‘सेवामार्ग’, ‘आभूषण’, ‘धर्म सकट’ आदि कहानियाँ एक व्यापक परिवेश को समेटती हैं, जिनमें विविध आयाम उभरते हैं, और दृष्टि का विस्तार लक्षित होता है। ये कहानियाँ तीन वर्गों में विभाजित की जा सकती हैं -

१ वे कहानियाँ, जिनमें पिछले चरण की भाँति पग पग पर लेखक की ओर से भूमिका बाँधी गई है, जैसे ‘आत्मागम’, ‘लोकमत का सम्मान’, तथा ‘नैराश्यलीला’ आदि कहानियाँ।

२ वे कहानियाँ, जिनमें भूमिकाएँ नहीं हैं और शिल्प सम्बन्धी किञ्चित् ‘स्वतन्त्रता’ दृष्टिगोचर होती हैं, जैसे ‘दफ्तरी’, ‘नागपूजा’, ‘शखनाद’, ‘विध्वंस’, शतरंज के खिलाड़ी’ आदि कहानियाँ।

३ वे कहानियाँ, जिनमें अत्यधिक कलात्मक प्रौढता लक्षित होती है, जो अगले चरण की कहानियों के प्रमुख युग का सूत्रपात सा करती है, जैसा ‘मैकू’ ‘शान्ति’ तथा ‘वर का अन्त’ आदि कहानियाँ।

इस सम्बन्ध में स्पष्टीकरण करते हुए प्रेमचन्द ने लिखा है, ‘आख्यायिका-साधारण जनता के लिए लिखी जाती है, जिनके पास न धन है न समय यहाँ तो सरलता में सरलता पैदा की जाये, यही कमाल है। कहानी वह ध्रुवपद की तान है जिसमें गायक महफिल शुरू होते ही अपनी सम्पूर्ण प्रतिभा दिया देता है—एक क्षण में वित्त को इतने माधुर्य से परिपूरित कर देता है, जितना रातभर गाना सुनने से भी नहीं हो सकता।’ इस काल में समस्या की तैयारी इस प्रकार की गई है, ‘सभी की आँखों में विलसिता का मद छाया हुआ था। ससार में क्या हो रहा है, इसकी किसी को खबर न थी। बटेर लड़ रहे हैं। तीतरो की लड़ाई के लिये पाली बढ़ी जा रही है। कहीं चौसर छिड़ी है, पौ बारह का शोर हुआ है। कहीं शतरंज का घोर संग्राम छिड़ा हुआ है। राजा से लेकर रक तक इसी धुन में मस्त थे। यहाँ तक कि फकीरो को भी पैसे मिलते तो वे रोटियाँ न लेकर अफीम खाते या मदक पीते। शतरंज, ताश गजीफा खेलने से बुद्धि तीव्र होनी विचारशक्ति का विश्वास होता है पेचीदा मसालों को सुलझाने की आदत पड़ती है। ये दलीले जोरों के साथ पेश की जाती थी। इसीलिये मिर्जा सज्जादअली और मीर रोशनअली अपना अधिकांश समय बुद्धि तीव्र करने में व्यतीत करते थे, सो किसी विचारशील पुरुष को क्या आपत्ति हो सकती थी? दोनों के पास मौखसी जागीरें थी। जीविका की कोई चिंता न थी, घर में बैठे चरबोनियाँ करते थे।’ इस चरण की कहानियाँ में समस्या का प्रवेश और द्वन्द्व का जन्म भी बड़े-नाटकीय ढंग से होता है, पिछले ढंग की कहानियों की भाँति पहले से ही सारी बातें स्पष्ट नहीं हो जाती : ‘प्रातः काल दानो मित्र नाश्ता करके आसन

१. प्रेमचन्द, प्रेम—द्वादशी (शतरंज के खिलाड़ी—कहानी, पृष्ठ १३०)

बिछाकर बैठ जाते, और लड़ाने के दाँव-पेच होने लगते। इधर राज्य में हाहाकार मचा था। प्रजा दिन दहाड़े लूटी जाती थी। कोई फरियाद सुनने वाला न था। एक दिन दोनों मित्र बैठे हुए शतरंज की दलदल में गोते खा रहे थे कि इतने में घोड़े पर सवार एक बादशाही फौजी मीर साहब का नाम पूछता हुआ आ पहुँचा। मीर साहब के होश उड़ गये। यह क्या बला सिर पर आई। घर के दरवाजे बन्द कर दिए। नौकरों से बोले कह दो घर में नहीं हैं।<sup>१</sup> चरम सीमा की ओर गतिशीलता इस चरण की कहानियों में इस प्रकार हुई है, “बादशाह को लिए हुए सेना सामने से निकल गई। उनके जाते ही मिरजा ने फिर बाजी बिछा दी। हार की चोट बुरी होती है। मीर ने कहा—आइए नवाब साहब के मातम में हम मसिया कह डालें, लेकिन मिर्जा की राज्य भक्ति अपनी हार के साथ लुप्त हो चुकी थी। वह हार का बदला चुकाने के लिए अवीर हो रहे थे। खेल होने लगी। झुझलाहट बढ़ती गई। तकरार बढ़ने लगी। दोनों अपनी-अपनी टेक पर अड़े थे। न यह दबता था न वह। अप्रासंगिक बातें होने लगी, मिरजा बोले—किसी ने खानदान में शतरंज खेली होती, तब तो इसके काफ़ी जानते। वे तो हमेशा घास छीला किये। आप शतरंज क्या खेलियेगा। रियासत और ही चीज है। जागीर मिल जाने से ही कोई रईस नहीं हो जाता। मीर—जबान सभालिये वरना बुरा होगा। मैं ऐसी बातें सुनने का आदी नहीं हूँ यहाँ तो किसी ने आँखें दिखाई तो उसकी आँखें निकली। है हीसला। मिर्जा—आप मेरा हीसला देखना चाहते हैं, तो फिर आइये आज दो-दो हाथ हो जाय, इधर या उधर। मीर—तो यहाँ तुमसे दबने वाला कौन है।<sup>२</sup> यह चरम उत्कर्ष की तैयारी थी। चरम उत्कर्ष इस प्रकार है “दोनों दोस्तों ने कमर से तलवारें निकाल लीं? नवाबी जमाना था, सभी तलवार, पेशकब्ज, कटार वगैरह बाँधते थे। दोनों विलासी थे, पर कायर न थे। उनमें राजनीतिक भावों का अद्यपतन हो गया था—बादशाह के लिए, बादशाह के लिये क्यों मरे? पर व्यक्तिगत वीरता का अभाव न था। दोनों ने पैतरे बदले, तलवारे चमकी, छमाछमा की आवाजें आयी। दोनों जख्म खाकर गिरे, और दोनों ने वही तडपकर जान दे दी। अपने बादशाह के लिए जिनकी आँखों से एक बूद आसू न निकला, उन्होंने शतरंज के वजीर की रक्षा में प्राण दे दिये। अघेरा हो चला था। बाजी बिछी हुई थी। दोनों बादशाह अपने-अपने सिंहासनो पर बैठे मानो इन दोनों वीरों की मृत्यु पर रो रहे थे। चारों तरफ सन्नाटा छाया हुआ था। खडहर की टूटी हुई मेहरबानें गिरी हुई बीवारे और धूल-धूसरित मीनारे इन लाशों को देखती और सिर धुन्ती थी।<sup>३</sup> यहाँ एक बात विशेष उल्लेखनीय है कि चरम-सीमा के पश्चात् कोई उपसहार

१. प्रेमचन्द . प्रेम-द्वादशी, (शतरंज के खिलाड़ी—कहानी), पृष्ठ १३५

२. वही, पृष्ठ १४०

३. वही, पृष्ठ १४०

नहीं दिया गया है, वरन् दो तीन वाक्यों में वातावरण का लक्ष्य चित्रण कर सीमा के प्रभाव को और भी तीव्रतर बनाने की चेष्टा की गई है।

इस काल में कहानियों का प्रारम्भ इस प्रकार होता है 'भानुचौधरी अपने गाँव के मुखिया थे। गाँव में उनका बड़ा सम्मान था, दारोगाजी उन्हें टाट बिना जमीन पर न बैठने देते। मुखिया साहब की ऐसी धाक बंधी हुई थी, कि उनकी मर्जी के बिना गाँव में एक पत्ता भी नहीं हिला सकता था। कोई घटना, चाहे सास-बहू का विवाद हो, चाहे भेड़ या खेत का झगडा, चौधरी साहब के शासनाधिकार को पूर्ण रूप से संकेत करने के लिये काफी था, वह तुरन्त घटनास्थल पर जा पहुँचते, तहकीकात होने लगती, गबाहू और सबूत के सिवा किसी अभियोग को सफलता सहित चलाने में जिन जिन बातों की जरूरत होती है, उन सब पर विचार होता और चौधरी जी के दरबार से फैसला हो जाता। किसी को अदालत जाने की जरूरत न पड़ती। हा, इन कष्ट के लिए चौधरी साहब कुछ फीस ज़रूर लेते थे, यदि किसी अवसर पर फीस मिलने में असुविधा के कारण उन्हें धीरज से काम लेना पड़ता तो गाँव में आफत मच जाती थी, क्योंकि उनके धीरज और दारोगाजी के क्रोध में कोई घनिष्ट सम्बन्ध था। सारांश यह, कि चौधरी से उनके दोस्त दुश्मन सभी चोक्न्ते रहते थे।<sup>१</sup> और इस चरण की कहानियों का अन्त इस प्रकार होता है, 'बाँका गुमान अपनी कोठरी के द्वार पर बैठा हुआ यह कौतुक बड़े ध्यान से देख रहा था। वह इस बच्चे को बहुत चाहता था। इस वक़्त के थपड़ इसके हृदय में तेज भाले के समान लगे, और चुभ गये। गायद उसका अभिप्राय भी यही था। धुनिया रुई को धुनकने के लिए ताँत पर चोट लगता है। जिस तरह पत्थर और पानी में आग छिपी रहनी है, उसी तरह मनुष्य के हृदय में भी चाहे वह कैसा ही क्रूर और कठोर क्यों न हो—उत्कृष्ट और कोमल भाव छिपे रहते हैं। गुमान की आँखें भर आईं, आँसू की बूंदें बहुधा हमारे हृदय की मलिनता को उज्ज्वल कर देती हैं। परमात्मा ने चाहा तो कल से लोग इस घर में मेरा और मेरे बाल-बच्चों का भी आदर करेंगे। तुमने आज मुझे सदा के लिए इस तरह जगा दिया, मानो मेरे कानों में शखनाद कर मुझे कर्म पथ में प्रवेश करने का उपदेश दिया हो।<sup>२</sup> इस अन्त में भी हृदय परिवर्तन एवं सत् की असत् पर विजय का चित्रण हुआ है, पर 'पंच-परमेश्वर' कहानी के भी लगभग इसी प्रकार के अन्त की तुलना में यह अन्त अधिक मनोवैज्ञानिक आधार पर किया गया है जिसमें अधिक स्वाभाविकता एवं सहजता है। इस चरण की कहानियों में कथोपकथन अधिक संक्षिप्त नाटकीय एवं भावाभिव्यक्ति की समर्थता से पूर्ण है

१. 'एक आदमी ने आकर खबर दी—बुढ़ू तुम यहाँ बैठे हो, उधर भेड़ों में

१. प्रेमचन्द प्रेम-दादशी, (शखनाद—कहानी), इलाहाबाद, पृष्ठ १५३

२. वही, पृष्ठ १५६-१६०।



बछिया मरी पड़ी है। भले आदमी, उसकी पगहिया भी नहीं खोली थी ?

बुद्धू ने मुना और मानो ठोकर लग गई। भीगुर भी भोजन करके वहीं बैठा था। बोला—हाय मेरी बछिया ! चलो, जरा देखू तो, मैंने तो पगहिया भी नहीं लगाई थी। उसे भेड़ों में पहुँचा कर अपने घर चला गया था। तुमने यह पगहिया कब लगा दी ?

बुद्धू—भगवान जाने, जो मैंने उसकी पगहिया देखी भी हो। मैं तो तब से भेड़ों में गया ही नहीं। भीगुर—जाते न तो पगहिया कौन लगा देता ? गये होंगे, याद न आती होगी।

एक ब्राह्मण—मरी तो भेड़ों में ही न ? दुनियाँ तो यही कहेगी, कि बुद्धू की असावधानी से मृत्यु हुई, पगहिया किसी की हो ?

हरिहर—मैंने कल साँझ को इन्हे भेड़ों में बछिया को बांधते देखा था।

बुद्धू—मुझे।

हरिहर—तुम नहीं लाठी कन्धे पर रखे बछिया को बाँध रहे थे ?

बुद्धू—बड़ा सच्चा है तू ! तूने मुझे बछिया को बाँधते देखा था ?

हरिहर—तो मुझ पर काहे को बिगड़ते हो भाई ? तुमने नहीं बाँधी, नहीं सही।

ब्राह्मण—इसका निश्चय करना होगा। गोहत्या का प्रायश्चित्त करना कोई हत्ती ठट्टा है।

भीगुर—महाराज, कुछ जान-बूझकर तो बाधी नहीं।

ब्राह्मण—इससे क्या होता है ? हत्या इसी तरह लगती है, कोई गऊ को मारने नहीं जाता।

भीगुर—हा, गऊओं को खोलना—बाधना है तो जोखिम का काम।

ब्राह्मण—शास्त्रों में इसे महापाप कहा है। गऊ की हत्या ब्राह्मण की हत्या से कम नहीं।

भीगुर—हा फिर गऊ तो ठहरी ही। इसी से न इसका मान होता है। जो माता, से गऊ। लेकिन महाराज, चूक होगई। कुछ ऐसा कीजिये कि थोड़े में विचारा निपट जाय।<sup>१</sup>

इस प्रकार के कथोपकथनों में प्रेमचन्द नाटकीय ढंग से पात्रों के चरित्रों पर प्रकाश डालने में तो सफल हो ही गये हैं, द्वन्द्व उपस्थित करने और कथानक का विकास करने में भी उन्हें पूर्ण सफलता प्राप्त हुई है। जहाँ तक इस चरण की कहानियों की शैली का प्रश्न है, प्रेमचन्द ने इस चरण में अनेक शैलियाँ अपनवाई और उन्हें पूरी समर्थता के साथ प्रस्तुत भी किया है। इन कहानियों में निम्नलिखित

१. प्रेमचन्द . प्रेम-द्वादशी, (मुक्तिमार्ग—कहानी), पृष्ठ १२६-१२७

शैलियाँ मिलती हैं :

१. आत्म-कथात्मक शैली, जैसे 'यह मेरी मातृभूमि है', 'हार की जीत', 'बौडम' तथा शाप आदि कहानियाँ ।

२. आत्म-विश्लेषणात्मक शैली, जैसे 'ब्रह्म का स्वाग' कहानी ।

३. रूपकात्मक शैली, जैसे 'ज्वाला' तथा 'सेवापथ' आदि कहानियाँ ।

४. नाटकीय शैली, जैसे 'दुराशा' कहानी ।

५. कथोपकथनो पर ही आधारित शैली, जैसे 'धर्म-सकट' कहानी ।

६. भाषणशैली, जैसे 'आभूषण' कहानी ।

७. लघुकथात्मक शैली, जैसे 'मुक्तिमार्ग' तथा 'विध्वंस' आदि कहानियाँ ।

इस चरण की कहानियों में यथार्थता और स्वाभाविकता की ओर प्रेमचन्द का ध्यान अधिक रहा है। उन्होंने जीवन को उपदेशात्मक रूप में प्रस्तुत कर कहानी में नाटकीय ढंग से प्रस्तुत करने की चेष्टा की, जिसमें उन्हें पर्याप्त अंश में सफलता भी प्राप्त हुई। जीवन के विविध रंग प्राप्त होते हैं और व्यापक सामाजिक सन्दर्भों को समेटा गया है, इसमें आदर्शवाद कम नहीं हुआ है, पर वह यथार्थ के साथ मिलकर आया है, दूसरे शब्दों में इस चरण की कहानियों में आदर्शोन्मुख यथार्थवाद मिलता है।

### [ ३ ]

तृतीय चरण को १९३० से १९३६ तक अर्थात् प्रेमचन्द की मृत्यु तक स्वीकारा जा सकता है। इस चरण की कहानियाँ पूर्णतः यथार्थवादी हैं और उनमें मनोविज्ञान का भी प्रचुर मात्रा में प्रयोग किया गया है। स्वयं प्रेमचन्द ने लिखा है कि 'एक प्रसंग का, आत्मा की एक झलक का सजीव और मर्मस्पर्शी चित्रण है। इस तथ्य ने इसमें प्रभाव, आकस्मिकता और तीव्रता भर दी है।' अब उसमें व्याख्या का अंश कम और संवेदना का अंश अधिक रहता है। उसकी शैली प्रवाहमयी हो गई है। लेखक को जो कुछ कहना है वह कम-से-कम शब्दों में कह डालना चाहता है। वह अपने चरित्रों के मनोभावों की व्याख्या करने नहीं बैठता, केवल उसकी तरफ इशारा कर देता है।' वे इस प्रकार मनोविज्ञान एवं यथार्थ पर अधिक बल देने लगे थे, क्योंकि, 'वर्तमान आख्यायिका मनोवैज्ञानिक विश्लेषण और जीवन के यथार्थ, स्वाभाविक चित्रण को अपना ध्येय समझती है। उसमें कल्पना की मात्रा कम, अनुभूतियों की मात्रा अधिक रहती है, बल्कि अनुभूतियाँ ही रचनाशील भावना से अनुरजित होकर कहानी बन जाती है। मगर यह समझना भूल होगी कि कहानी जीवन का यथार्थ चित्र है। यथार्थ जीवन का चित्र मनुष्य स्वयं हो सकता है, परन्तु कहानी के पात्रों के सुख-दुःख से हम जितना प्रभावित होते हैं उतना यथार्थ जीवन से नहीं होते, जब तक यह निजत्व की परिधि में न आ जाय। अगर हम यथार्थ को

हूबहू खींचकर रख दें, तो उसमें कला कहाँ है। कला केवल यथार्थ की नकल का नाम नहीं है। कला दीखती तो यथार्थ है, पर यथार्थ होती नहीं। उसकी खूबी यही है कि वह यथार्थ न होते हुए भी यथार्थ मालूम हो।' इसी सन्दर्भ में उन्होंने लिखा है, 'सबसे उत्तम कहानी वह होती है जिसका आधार किसी मनोवैज्ञानिक सत्य पर हो।' अब हम कहानी का मूल्य उसके घटना विन्यास से नहीं लगाते, हम चाहते हैं, पात्रों की मनोगति स्वयं घटनाओं की सृष्टि करे। घटनाओं का स्वतन्त्र कोई महत्व नहीं रहा। उनका महत्व केवल पात्रों के मनोभावों को व्यक्त करने की दृष्टि से ही है।' इस प्रकार इस चरण की कहानियों में निम्नलिखित विशेषताएँ लक्षित होती हैं :

१ कहानियों में मनोवैज्ञानिक चित्रण प्राप्त होता है।

२ घटनाओं के स्थान पर सवेदनशीलता को प्रथम मिलता है।

३ आदर्श के स्थान पर यथार्थ को उजागर किया गया और सायास ढग से आदर्शवादी समाधान या यांत्रिक ढग से सत् की असत् पर विजय नहीं चित्रित की गई है।

४. पात्रों के चरित्र निर्माण में अभिनयात्मक ढग का प्रयोग हुआ है और स्वयं कहानीकार द्वारा उनकी व्याख्या न होकर पात्रों की मनोगति घटनाओं के माध्यम से स्पष्ट हुई है।

५ घटनाओं का कहानियों में इस प्रकार अपने में कोई स्वतन्त्र अस्तित्व नहीं रह गया, 'वरन् वे पात्रों के मनोभावों को व्यक्त करने के उद्देश्य से ही रखी गई है।

६. कथोपकथनों पर भी कहानियों को अवस्थित किया गया और उन्हें अधिक से अधिक नाटकीय बनाने की चेष्टा की गई है।

इस चरण की कहानियों में कथानक कई प्रकार से सगुफित किए गए हैं। एक ढग तो वह है, जिसमें किसी व्यक्ति के जीवन के लम्बे भाग को लेकर सारी कहानी उस पर अवलम्बित की गई है, जैसे 'दो कन्न', 'अलगयोभा' तथा 'नया-विवाह' आदि कहानियाँ। दूसरा ढग वह है, जिसमें एक व्यक्ति एक सवेदना या किसी समस्या के एक पक्ष को लेकर कहानी का सगुफन किया है, जैसे, 'गुल्लो-डण्डा', 'मिस पद्मा', 'कुसुम' तथा 'घासवाली' आदि कहानियाँ। तीसरा ढग वह है, जिसमें कहानी का आधार मनोवैज्ञानिक सत्य पर ही आधारित है, जैसे 'कफन', 'बड़े भाई साहब', 'पूँस की रात', 'नशा', 'मनोवृत्ति' तथा 'जादू' आदि कहानियाँ। इस चरण की कहानियों का प्रारम्भ इस प्रकार हुआ है, "जब मैं ससुराल आयी, तो बिल्कुल फूहड़ थी। न पहनने ओढ़ने का सलीका, न बातचीत करने का ढग। सिर उठाकर किसी से बातचीत नहीं कर सकती थी। आँखें अपने आप भ्रम जाती थी। किसी के सामने

जाते शर्म आती, स्त्रियो तक के सामने बिना घूँघट के भिन्न होती थी। मैं कुछ हिन्दी पढ़ी हुई थी, पर उपन्यास, नाटक आदि के पढ़ने में आनन्द न आता था। फुर्सत मिलने पर रामायण पढ़ती। उसमें मेरा मन बहुत लगता था। मैं उसे मनुष्य कृत नहीं समझती थी। मुझे पूरा-पूरा विश्वास था कि उसे किसी देवता ने स्वयं रचा होगा। मैं मनुष्य को इतना बुद्धिमान् और सहृदय नहीं समझती थी। मैं दिन भर घर का कोई-न-कोई काम करती। और कोई काम न रहता, तो चर्खे पर सूत काटती। अपनी बूढ़ी सास से थरथर कापती थी। एक दिन दाल में नमक अधिक हो गया। ससुरजी ने भोजन के समय सिर्फ इतना ही कहा—‘नमक जरा अन्दाज से डाला करो।’ इतना सुनते ही हृदय काँपने लगा। मानो मुझे इससे अधिक कोई वेदना नहीं पहुँचाई जा सकती थी। और कहानियों का अंत इस प्रकार होता है, ‘मैं दोनों हाथ जोड़कर बाबूजी के चरणों पर गिर पड़ी। कंठ रुक गया, एक शब्द भी मुह से न निकला, अश्रुधारा बह चली। अब मैं फिर अपने घर पर आ गई हूँ। अम्मा जी अब मेरा अधिक सम्मान करती है, बाबूजी सतुष्ट दीख पड़ते हैं। वह अब स्वयं प्रतिदिन सध्या-वन्दन करते हैं। मिसेज दास के पत्र कभी कभी आते हैं। वह इलाहाबादी सोसाइटी के नवीन समाचारों से भरे होते हैं। मिस्टर दास और मिस भाटिया के सम्बन्ध में कलुषित बातें उड़ रही हैं। मैं इन पत्रों का उत्तर तो दे देती हूँ परन्तु चाहती हूँ कि वह अब न आते, तो अच्छा होता। वह मुझे उन दिनों की याद दिलाते हैं, जिन्हें मैं भूल जाना चाहती हूँ। कल बाबूजी ने बहुत-सी पुरानी पोथियाँ अग्निदेव को अर्पण की। उनमें आसकर वाइल्ड की कई पुस्तकें थी। वह अब अग्रेजी की पुस्तकें बहुत कम पढ़ते हैं। उन्हें कालाईल, रस्किन और एडरसन के सिवा और कोई पुस्तक पढ़ते मैं नहीं देखती। मुझे तो अपनी रामायण और महाभारत में फिर वही आनन्द प्राप्त होने लगा है। चरखा अब पहले से अधिक चलाती हूँ क्योंकि इस बीच में चरखे ने खूब प्रचार पा लिया है।’ इस प्रकार इस चरण की कहानियों में प्रभावान्विति (Unity of impression) और पूर्वापर सम्बन्ध बड़ी सफलतापूर्वक सुरक्षित हुआ है।

इस चरण की कहानियों में कथानक कई प्रकार प्रस्तुत किए गए हैं। पूरी कहानी किसी पात्र के मनोभावों पर आधारित होती है। मनोभावों से ही कहानी का प्रारम्भ, मध्य और अन्त होता है, जैसे नशा कहानी। कहानी का प्रारम्भ दूसरे ढंग से किसी यथार्थ समस्या से होकर पात्रों के मनोभावों पर बल देते हुए जीवन की विद्रूपता पर व्यंग्य कसने के साथ समाप्त होता है, जैसे ‘कफन’ कहानी। कथानक का केन्द्र बिन्दु तीसरे ढंग में एक विशेष पात्र होता है, पर विकास उस पात्र को देखने वाले दूसरे लोगों की प्रतिक्रियाओं से होता है, जैसे ‘मनोवृत्ति’ कहानी। इसमें गांधी पार्क में बिल्लौर के बेंच पर एक सुन्दरी युवती सोयी पड़ी है। सुबह पार्क में

दूसरे कई लोग टहलने आते हैं और उस युवती को अकेली सोयी देखकर उनके मन में विभिन्न प्रकार की मनोवृत्तियाँ जन्मती हैं, जिनके आधार पर बड़ी कुशलता से सारी कहानी का समुपकन किया गया है। चौथे ढग में सारी कहानी का आधार कथोपकथन है। इनमें कोई घटना नहीं होती, केवल पात्रों के वार्तालाप में सारी कहानी का प्रारम्भ, मध्य और अन्त होता है, जैसे 'जादू' कहानी। पाँचवें ढग में जीवन के लम्बे भाग पर आधारित कथानक को लिया गया है, जिसमें कहानी का प्रारम्भ किसी वर्णन से होता है, विकास विभिन्न पात्रों के कार्य-व्यापारों एवं घटनाओं के माध्यम से होता है और अन्त किसी मनोवैज्ञानिक मूल्य पर आधारित होता है, जैसे 'बेटो वाली विधवा', 'गुल्ली डण्डा', 'ईदगाह', 'शान्ति', 'नया विवाह', 'दो कब्रें', 'लैला', 'अलगयोभा', 'तीतर', 'दिल की रानी', 'नेडर' आदि कहानियाँ। छठे ढग में कहानी का प्रारम्भ, मध्य और अन्त तीन पात्रों के माध्यम से होता है, बीच में कोई स्थूल पात्र नहीं आता, जैसे 'दो सखियाँ' कहानी। सातवें ढग में कथानक का मूल सूत्र स्पष्ट रहता है। दो पात्र आपस के वार्तालाप से उसका संकेत दे देते हैं और उसका विकास उन पात्रों के कार्य-व्यापारों से होता है तथा अन्त उन पात्रों के मनोभावों से होता है, जैसे 'कुसुम' कहानी।

इस चरण की कहानी में परिचय और घटना की तैयारी इस प्रकार होती है : भोपड़ी के द्वार पर बाप और बेटा दोनों एक लुके अलाव के सामने चुपचाप बैठे हैं और अन्दर बेटे की जवान बीबी बुधिया प्रसव-पीड़ा से पछाड़ खा रही थीं। धीसू ने कहा—मालूम होता है वैरी नहीं। सारा दिन दौड़ते हो गया, जा देख आ। माधव चिढ़कर बोला—मरना ही है तो जल्दी मर क्यों नहीं जाती ? देख कर क्या करूँ ? चमारों का कुनवा था और सारे गाँव में बदनाम धीसू एक दिन काम करता तो तीन दिन आराम। माधव इतना कमजोर था कि आध घण्टे काम करता तो घण्टे भर चिलम पीता। इसीलिए उन्हें कहीं मजदूरी नहीं मिलती थी। घटनाओं में कौतूहलता लाने का उपक्रम इस प्रकार होता है : सबेरे माधव ने कोठरी में जाकर देखा तो उसकी स्त्री ठंडी हो गई थी। माधव दौड़ा हुआ धीसू के पास आया, फिर दोनों जोर जोर से हाय हाय करने और छाती पीटने लगे। मगर ज्यादा रोने-पीटने का अवसर न था। कफन और लकड़ी की फिक्र करनी थी। एक घण्टे में धीसू के पास पाँच रुपये की अच्छी रकम जमा हो गई। कहीं से अनाज मिला, कहीं से लकड़ी। और दोपहर को धीसू बाजार से कफन लाने चला इधर लोग बाँस काटने लगे। पात्रों के मानसिक अन्तर्द्वन्द्व एवं आन्तरिक प्रवृत्तियों का विश्लेषण इस प्रकार होता है : बाजार में पहुँचकर बीच में बोला—लकड़ी तो उसे जलाने को मिल गयी

१. प्रेमचन्द कफन और शेष रचनाएँ, (१९४०), बनारस, पृष्ठ १-२

२. वही, पृष्ठ ८-९

है—क्यो माधव ?

माधव बोला—हाँ लकड़ी तो बहुत है, अब कफन चाहिए। तो चलो कोई हलका-सा कफन ले ले हाँ और क्या ? लाश उठाते-उठाते रात हो जायगी। रात को कफन कौन देखता है।

घीसू—कैसा बुरा रिवाज है कि जीते जी तन ढकने को चिथड़ा भी न मिले, उसे मरने पर नया कफन चाहिये।

माधव—कफन लाश के साथ जल ही तो जाता है। और क्या रखा रहता है ? यही पाँच रुपये पहले मिले होते तो कुछ दवा-दारू कर लेते।

दोनों एक दूसरे का मन ताड़ रहे थे। बाजार में इधर-उधर घूमते रहे। कभी इस बजाज की दूकान पर गये कभी उस दूकान पर। तरह-तरह के कपड़े, रेशमी और सूती देखे मगर कुछ जँचा नहीं। यहाँ तक कि शाम हो गई।

इस चरण की कहानियों का चरम उत्कर्ष पूर्णतया मनोवैज्ञानिक सत्य पर ही आधारित है, कहीं भी उपसंहार या स्पष्टीकरण देने की प्रवृत्ति दृष्टिगोचर नहीं होती : तब दोनों न जाने किस दैवी प्रेरणा से एक मधुशाला के सामने आ पहुँचे और जैसे किसी पूर्व निश्चित व्यवस्था से अन्दर चले गये। वहाँ जरा देर तक दोनों असमजस में खड़े रहे। फिर घीसू ने गद्दी के सामने जाकर कहा—साहु जी, एक बोतल हमें भी दे देना। इसके बाद कुछ चिखौना आया, तली हुई मछलियाँ आयी और दोनों परामीर में बैठकर शान्तिपूर्वक पीने लगे। कई कु जियाँ ताबड़तोड़ पीने के बाद दोनों सरूर में आ गए।

घीसू बोला—कफन लाने से क्या मिलता ? आखिर जर ही तो जाता। कुछ बहू के साथ तो न जाता। लेकिन लोगो को जवाब क्या दोगे। लोग पूछेंगे नहीं ? कफन कहाँ है ?

माधव हँसा—अबे कह देंगे कि रुपये कमर से खिसक गये। बहुत ढूँढा मिले नहीं। लोगो को विश्वास तो न आएगा लेकिन फिर वही रुपये देंगे।

और दोनों खड़े होकर गाने लगे—

‘ठगिनी क्यो नैना भ्रमकाए ।... ठगिनी ।...’

इस चरण में कुछ अन्य शैलियों का भी प्रयोग प्रेमचन्द ने किया था, जैसे डायरी शैली में लिखी हुई ‘पंडित मोटेराम की डायरी’ कहानी; पत्रात्मक शैली लिखी हुई ‘दो सखियाँ’ कहानी तथा चिन्तन और पत्रों के माध्यम से लिखी गई कुसुम कहानी आदि। इस चरण की कहानियों में कथोपकथन बहुत सजीव बन पड़े

१. वही, पृष्ठ १०

२. वही, पृष्ठ १०

हैं। उनमें सूक्ष्मता, व्यंग्य और स्वाभाविकता का अधिक समावेश हो गया है, जैसे :

धीसू—कफन लगाने से क्या मिलता है ? आखिर जल ही तो जाता है। कुछ बहू के साथ तो न जाता माधव आसमान की तरफ देखकर बोला-मानो देवताओं को अपनी निस्प्रहता का साक्षी बना रहा हो-दुनिया का दस्तूर है नहीं तो लोग बाँझों को हजारों रुपये क्यों दे देते। कौन देखता है, परलोक में मिलता है कि नहीं। बड़े आदमियों के पास घन है फू के। हमारे पास फू कने को क्या है ?

लेकिन लोगों को जबाब क्या दोगे ? लोग पूछेंगे नहीं कफन कहाँ है।

धीसू हसा—अब कह देगे कि रुपये कमर से खिसक गये। बहुत ढूँढा मिले नहीं। लोगों को विश्वास तो न आया लेकिन वही दोगे रुपये।

इस चरण की कहानियों के सम्बन्ध में प्रेमचन्द ने लिखा है, वहाँ हमारा उद्देश्य सम्पूर्ण मनुष्य, को चित्रित करना नहीं वरन् उसके चरित्र का एक अंग दिखाना है। यह परमावश्यक है कि हमारी कहानी के जो परिणाम या तत्व निकले वह सर्वमान्य हो और उसमें बारीकी हो। यह इस चरण में लिखी गई कहानियों के सन्दर्भ में सत्य सिद्ध होता है।

जयशंकर प्रसाद

जयशंकर प्रसाद मूलतः सांस्कृतिक चेतना के कहानीकार हैं। उनकी कहानियों की सबसे बड़ी विशेषता यह कि वे कहानियाँ होते हुए भी काव्य हैं और काव्य होते हुए भी कहानियाँ हैं। जिनमें प्रसाद ने जीवन के सौन्दर्य तत्वों का उद्घाटन किया है। उनका दृष्टिकोण यद्यपि व्यक्तिवादी था, पर उन्होंने कही भी घोर वैयक्तिकता को प्रश्रय नहीं दिया। वे आदर्शवादी थे, पर उन्होंने कही भी यथार्थ की उपेक्षा नहीं की है। डॉ० नगेन्द्र जी ने ठीक ही लिखा है कि शान्त गम्भीर सागर, जो अपनी आकुल तरंगों को दबाकर धूप में मुस्कुरा उठा है। या फिर गहन आकाश, जो भ्रंश और विद्युत् को हृदय में समाकर चाँदनी की हंसी हस रहा है—ऐसा ही कुछ प्रसाद का व्यक्तित्व था। प्रसाद अपने मूल रूप में कवि थे, जीवन में उन्हें आनन्द इष्ट था, इसलिए वे शिव के उपासक थे। बस शिव की उपासना उनके मन का विश्लेषण करने के लिए पर्याप्त है। शिव का शिवत्व इसी में है कि वे हलाहल को पान कर गये और उसको पचाकर फिर भी शिव ही बने रहे, उनका कठ चाहे नील हो गया हो। परन्तु मुख पर वही आनन्द का शान्त प्रकाश बना रहा। प्रसाद के जीवन का आदर्श यही था। वे बड़े गहरे जीवन दृष्टा थे। आधुनिक जीवन की विभीषिकाओं को उन्होंने देखा और सहा था। यह जहर उनके प्राणों में एक तीखी जिज्ञासा बनकर समा गया था—उनकी आत्मा जैसे आलोडित हो उठी हो। इस आलोडन को दबाते हुए आग्रह के साथ आनन्द की उपासना करना ही उनके आदर्श की व्याख्या करता है—और

यही उनके साहित्य की मूल चेतना है। ऐसा व्यक्ति स्पष्ट है। ससार की भौतिक वास्तविकता को विशेष महत्व नहीं देगा—प्रायः वह उसको छोड़ कहीं अन्यत्र आनन्द की खोज करेगा—एक शब्द में उसका दृष्टिकोण रोमांटिक होना अनिवार्य है। वर्तमान से विमुख होने के कारण (जैसा रोमांटिक व्यक्ति के लिए आवश्यक है) वह पुगतन की ओर जाएगा—या कल्पना लोक की ओर। प्रसाद का यही रोमांटिक दृष्टिकोण उनकी सांस्कृतिक चेतना के लिए उत्तरदायी है।

यह बात उनकी ऐतिहासिक कहानियों के सन्दर्भ में पूर्णतया सत्य है। उनकी ऐतिहासिक कहानियाँ सस्कृति के तत्वों पर आधारित हैं। वे प्राचीन भारतीय सस्कृति के गौरव पर मुग्ध थे। कोलाहल की अरुनी तजकर जब वे भुनावे का आह्वान करते हुए विराम स्थल की खोज करते होंगे, उस समय यह रगीन अनीत उन्हें सचमुच बड़े वेग से आकर्षित करता होगा। आर्य सस्कृति के प्रति उनकी गहन आस्था थी। उन्होंने सस्कृति का वह चरण चुना है, जिसमें ब्राह्मण और बौद्ध सस्कृतियों के सघर्ष से उसका स्वरूप प्रखर हो उठा था। और भारतीय सस्कृति अपने पूर्ण वैभव पर थी। उन्होंने भारतीय सस्कृति के बिखरे अवयवों को जोड़कर अपनी भावुकता, चिन्ता एवं कल्पना द्वारा उसमें प्राण सचार किया।

प्रसाद की दूसरी कहानियाँ वे हैं, जिनमें जीवन के यथार्थ चित्रित हुए हैं। मानव चरित्रों को पहचानने और उनके उचित सन्दर्भों में प्रस्तुत करने की उनमें अद्भुत क्षमता थी। उन्होंने प्रेम का चित्रण विभिन्न परिप्रेक्ष्य में किया है और नारी पुरुष के मध्य संयम, मूल्य-मर्यादा, गौरव एवं आदर्श पर बल दिया है। प्रसाद कहानी शिल्प के आधुनिक स्वरूप से पूर्णतया परिचित थे। उनकी कहानियों के प्रारम्भ बड़े नाटकीय ढंग से हुए हैं :

“बन्दी।”

“क्या है ? सोने दो”

“मुक्त होना चाहते हो।”

“अभी नहीं—निद्रा खुलने पर, चुप रहो।”

“फिर अवसर न मिलेगा।”

“बड़ा शीत है, कहीं से एक कम्बल डालकर शीत से मुक्त करना।”

“आँधी आने की सम्भावना है। यही अवसर है। आज मेरे बधन शिथिल हैं।”

“तो क्या तुम भी बन्दी हो ?”

“हा धीरे बोलो, इस नाव पर केवल नाविक और दस प्रहरी है।”

“शस्त्र मिलेगा ?”

“मिल जायगा। पोत से सम्बद्ध रज्जु काट सकोगे ?”



“हा ।”

समुद्र में हलोरे उठने लगी । दोनों बन्दी आपस में टकराने लगे । पहले बन्दी ने अपने को स्वतंत्र कर लिया ।...

दूसरा दृग कहानियाँ प्रारम्भ करने का वह है, जिसमें प्रसाद मानव रूप के भव्य चित्रण से कहानी का प्रारम्भ करते हैं : “दो—तीन रेखाएँ भाल पर, काली पुतलियों के समीप मोटी और काली बगैरियों का घेरा, घनी आपस में मिली रहने वाली भवे और नासापुट के नीचे हल्की हल्की हरियाली उस तापसी के गोरे मुह पर सबल अभिव्यक्ति की प्रेरणा करती थी । यौवन काषाय से कहीं छिप सकता है ? ससार को दुखपूर्ण समझकर ही तो वह सघ की शरण में आई थी । उसके आशापूर्ण हृदय पर कितनी ही ठोकरें लगी थी । तब भी यौवन ने साथ न छोड़ा । भिक्षुकी बनकर भी वह शान्ति न पा सकी थी । वह आज अत्यन्त अधीर थी । चैत की अमावस्या का प्रभाव था । अश्वत्थ वृक्ष की मिट्टी सी सफेद डालो पर और तनो पर ताम्र अरुण कोमल पतिया निकल आई थी । उन पर प्रभात की किरणें लोट-पोट हो जाती थी । इतनी स्निग्ध शय्या उन्हें कहीं मिली थी । सुजाता सोच रही थी । आज अमावस्या है । अमावस्या तो उसके हृदय में सबेरे से ही अन्धकार भर रही थी ।” उनकी ‘गुंडा’ कहानी का प्रारम्भ भी इसी प्रकार से हुआ है । उन्होंने ‘अपराधी’, ‘ज्योतिष्मती’, ‘वनजारा’, ‘स्वर्ण के खण्डहर’ तथा ‘पुरस्कार’ आदि कहानियों में क्या का प्रारम्भ प्रकृति-चित्रण से किया गया है, जैसे ‘आदिनिक्षेप’ आकाश में काले-काले बादलों की घुमड़ जिसमें देवदुग्धी का गभीर घोष । प्राची के एक निरभ्र कोने से स्वर्ण-पुरुष भीकने लगा था—देखने लगा महाराज की सवारी । शैलमाला के अचल में समतल उर्वरा भूमि से सोयी बात उठ रही थी । नगर तोरण से जय-घोष हुआ, भीड़ में मजसज का चामरधारी शुण्ड उन्नत दिखाई पड़ा । वह हर्ष और उत्साह का समुद्र हिलोरे भरता हुआ आगे बढ़ने लगा । इसी प्रकार कहानियों का अन्त भी प्रसाद ने बड़े नाटकीय दृग से किया है । उसमें चमत्कार भरी कौतूहलता तो है ही, साथ ही कलात्मक पक्षता भी लक्षित होती है—“नन्हकू सिंह ने ललकार कर चेतसिंह से कहा—“क्या आप देखते हैं ?” उतरिये डोगी पर । —उसके घावों से रक्त के फुहारे छूट रहे थे । उधर फाटक से तिलगे भीतर आने लगे थे । चेतसिंह ने खिडकी से उतरते हुमू देखा कि बीसो तिलंगो की सगीनो में वह अविचल खड़ा होकर तलवार चला रहा है । नन्हकू के चट्टान सदृश शरीर से गोरिक की तरह रक्त की धार बह रही है । गुंडे का एक अंग कटकर वही गिरने लगा । वह काशी का गुंडा

१ जयशकर प्रसाद आकाशदीप

२ जयशकर प्रसाद : देवरथ-कहानी

३. जयशकर प्रसाद पुरस्कार-कहानी

था ।<sup>१</sup>

‘मधूलिका बुलाई गई । वह पगली-सी आकर खड़ी हो गई । कोशल नरेश ने पूछा—“मधूलिका तुझे जो पुरस्कार लेना दो माँग ।” वह चुप रही ।

राजा ने कहा—“मेरे निज की जितनी खेती है, मैं सब तुझे देता हूँ ।

मधूलिका ने एकबार बन्दी अरुण की ओर देखा उसने कहा—“मुझे कुछ न चाहिए । अरुण हूँ पडा । राजा ने कहा—“नहीं मे तुझे अवश्य दूँगा । माँग ले—”

“तो मुझे भी प्राणदण्ड मिले” कहती हुई वह बन्दी अरुण के पास जा खड़ी हुई ।<sup>२</sup>

प्रसाद ने अपनी कहानियों में विषय का विस्तार भी बड़े नाटकीय ढंग से किया है, जिसमें चरित्रों का उद्घाटन, मन-स्थितियों का स्थूल चित्रण, घटनाओं का विकास क्रम आदि बड़े स्वाभाविक ढंग से सगुफित हो जाते हैं, जिससे उनकी रोचकता बढ़ जाती है ।

“दुलारी नन्हकू के पास बैठ गई । नन्हकू ने कहा क्या—“तुमको डर लग रहा है ।

“नहीं मैं कुछ पूछने आई हूँ ”

“क्या ”

“क्या ..यही कि ..कभी तुम्हारे हृदय में...”

“उसे न पूछो दुलारी । हृदय को बेकार समझ कर हो तो उसे हाथ में लिए फिर रहा हूँ । कोई कुछ कर देना—कुचलता—चौरता—उछालता । । मर जाने के लिए सब कुछ तो करता हूँ ; पर मरने नहीं पाता ।

“मरने के लिए भी कही खोजने जाना पड़ता है । आपको काशी का हाल क्या मालूम । न जाने घड़ी भर में क्या हो जाय । उलट-पलट होने वाला है क्या ; बनारस की गलियाँ जैसे काटने को दौड़ती हैं ।”

“कोई नई बात इधर हुई है क्या ?”

“कोई हेस्टिंग साहब आया है । सुना है कि उसने शिवालाघाट पर तिलगो की कम्पनी का पहरा बैठा दिया है । राजा चेतसिंह और राजमाता पन्ना वहीं हैं । कोई कोई कहता है कि उनको पकड़ कर कलकत्ते भेजेंगे...”

“क्या पन्ना भी .. रतवास भी वहीं है”...नन्दकू अधीर हो उठा था ।

‘क्यों बाबू साहब, आज रानी पन्ना का नाम सुनकर आप की आँखों में आसू क्यों आ गए ।’

सहस्र नन्हकू का मुख भयानक हो उठा । उसने कहा—“चुप रहो तुम उसको

१. जयशंकर प्रसाद : गुण्डा-कहानी

२. जयशंकर प्रसाद : पुरस्कार-कहानी

जानकर क्या करोगी।' वह उठ खड़ा हुआ। उद्विग्न की तरह न जाने क्या खोजने लगा। फिर स्थिर होकर उसने कहा—“दुलारी जीवन में आज यह पहला ही दिन है कि एकात रात में एक स्त्री मेरे पलंग पर आकर बैठ गई है, मैं चिरकुमार अपनी एक प्रतिज्ञा का निर्वाह करने के लिए सैकड़ों असत्य, अपराध करता फिर रहा हूँ। क्यों? तुम जाती हो? मैं स्त्रियों का घोर विद्रोही हूँ और पन्ना! किन्तु उसका क्या अपराध! अत्याचारी बलवत् सिंह के कलेजे में बिछुआ में न उतार सका किन्तु पन्ना। उसे पकड़कर गोरे कलकत्ते भेज देंगे! वही।

नन्हू सिंह उन्मत्त हो उठा था। दुलारी ने देखा, नन्हू अंधकार में ही बट वृक्ष के नीचे पहुँचा और गंगा की उमड़ती हुई धारा में डोगी खोल दी उसी अंधकार में। दुलारी का हृदय काँप उठा। इसी प्रकार, 'पुरस्कार', 'समुद्र सतरण', 'अधोरी का मोह', 'आकाशदीप', 'आधी', 'गूढ़ साई', 'ग्राम गति', 'प्रणयचिन्ह', 'प्रलय की छाया', 'बिडा', 'मधुआ', तथा ममता आदि कहानियों में भी विषय का विस्तार कुशलतापूर्वक समुचित किया गया है।

अब प्रसाद की कहानियों के कथानक की कुछ अन्य सामान्य विशेषताओं पर विचार कर ले। उनकी आरम्भिक कहानियों में लम्बे कथानक भी प्राप्त होते हैं, जैसे 'आकाशदीप', 'स्वर्ग के खण्डहर', 'ममता', 'सुनहला साँप' 'बजारा', 'चूड़ीवाली', 'प्रणय चिह्न' और बिसाती' आदि कहानियाँ। दूसरे ढंग की कहानियाँ वे हैं, जिनमें छोटे कथानक हैं, प्रासंगिक घटनाओं का अभाव है, सुसंगठन हैं और इतिवृत्तात्मक तत्वों का बहिष्कार है, जैसे 'प्रतिध्वनि', 'हिमालय के पथिक' 'समुद्र सतरण', 'वैरागी' तथा 'रूप की छाया' आदि कहानियाँ। प्रसाद की जो कहानियाँ लम्बे कथानकों को लेकर लिखी गई हैं, उनमें भी यह दृष्टव्य है कि प्रेमचन्द जैसे अव्यवस्था या बिशृ-खलता उनमें नहीं है, वरन् प्रसाद ने बड़ी कुशलता से सारी प्रासंगिक घटनाओं एवं पात्रों का प्रधान कथावस्तु के साथ वस्तु के साथ समुचित किया है। हालाँकि इन दोनों ही प्रकार की कहानियों में परिस्थितियों एवं वर्णनात्मकता को ही प्रश्रय मिला है, पात्रों का मनोवैज्ञानिक चित्रण, सूक्ष्म अन्तर्द्वन्द्वों का चित्रण एवं आन्तरिक अनु-भूतियों का प्रकाशन उनमें नहीं प्राप्त होता। दूसरे शब्दों में इन आरम्भिक कहानियों में स्थूलता अधिक है, पर इसके अन्तिम चरण में सूक्ष्मता की ओर दिशोन्मुख होने की प्रवृत्ति अवश्य ही लक्षित होती है। इन कहानियों में संयोग तत्वों (Chance Elements) का प्रयोग अधिक हुआ है, और प्रेमचन्द जहाँ आदर्शवाद की स्थापना के लिये अधिक आकुल रहते थे, वही प्रसाद भारतीय संस्कृति और मर्यादा के गौरवशील तत्वों में पुनरुत्थान के प्रति व्यग्र रहते थे, जिन कहानियों में उजागर करने की अत्यन्तशीलता सायास एवं मात्रिक ही प्रायः प्रतीत होती हैं, उसमें स्वाभाविकता या सहजता लाने।

मे प्रसाद पूर्णतया असमर्थ रहे हैं। पर जैसे-जैसे प्रसाद की कहानी कला का विकास होता जाता है, कहानी में एक सूत्रता, प्रभावान्विति (Unity of impression) और व्यजना की तीव्रता प्राप्त होने लगती है, तथा सारा ध्यान मुख्य लक्ष्य के प्रकाशन की ओर ही रहता है, जिसमें प्रसाद सांकेतिक प्रणाली का भी प्रयोग करने लगते हैं। इस प्रकाश की कहानियों की सर्वप्रमुख विशेषता उनकी सवेदनशीलता का विस्तार और अन्त में पूर्ण नाटकीयता से सारी कथावस्तु को एक छोटे से इतिवृत्त में समेट कर चरम सीमा पर कहानी को समाप्त कर देना, जिससे कौतूहलता एवं रोचकता की अभिवृद्धि होती है। इस कला में प्रसाद को सफलता मिली है। चूँकि प्रसाद सफल नाटककार और कवि भी थे, इसलिये वे अपनी इन विशेषताओं को अपनी कहानियों में बड़ी सफलता से उभार पाए हैं। अपनी विकासकालीन कहानियों में नाटकीयता की ओर उनका अधिक ध्यान रहा है—इसके लिए उन्होंने कथोपकथनों से ही कहानियों का प्रारम्भ कर (आकाशदीप, सुनहला साँप और चूड़ीवाली आदि कहानियाँ) सारी कथा का बीज बड़ी नाटकीयता से स्पष्ट करने का प्रयत्न किया है उसके बाद द्वन्द्व एवं घात-प्रतिघात द्वारा सारी कहानी का विस्तार किया है। दूसरी शैली में उन्होंने प्रकृति वर्णन, या किसी पात्र के वर्णन से कहानी प्रारम्भ कर द्वन्द्व एवं घात प्रतिघात को कथोपकथनों के माध्यम से स्पष्ट करते हुये कहानी का विस्तार किया है (ममता, स्वर्ग के खण्डहर, बनजारा आदि कहानियाँ) और चरम सीमा पर ले जाकर पूर्ण नाटकीयता से कहानी की परिसमाप्ति की है। इन दोनों ही शैलियों में जहाँ कथावस्तु के सन्दर्भ पर जोर दिया गया है, वही नाटकीयता, व्यजना और वर्णनात्मकता को कुशलतापूर्वक सगुणित करके कहानी का निर्माण किया है। ये कहानियाँ नाटको का सा आभास देती हैं। इनमें व्यजना शक्ति की तीव्रता, सांकेतिकता, रूप विधान एवं सवेदनशीलता के कारण कहानी तत्त्वों की पूर्ण रक्षा करने में प्रसाद सफल रहे हैं। इस काल की एक कहानी 'देवदासी' पत्रात्मक शैली में है, जो प्रत्येक दृष्टि से एक सफल कहानी है, पर जाने क्यों आगे प्रसाद ने इस शैली का उपयोग नहीं किया।

अपने जीवन के अन्तिम काल में प्रसाद ने जो कहानियाँ लिखी हैं; उनमें कला का प्रौढतम रूप प्राप्त होता है। इस काल की लिखी गई कहानियाँ प्रसाद की ही नहीं, इस चरण की हिन्दी की भी सर्वश्रेष्ठ कहानियाँ हैं। इस काल में कुल पच्चीस कहानियाँ प्राप्त होती हैं, जिनमें मानव जीवन की सूक्ष्म-से-सूक्ष्म अनुभूतियों, सवेदनाओं एवं जीवन सन्दर्भों का कुशल अंकन हुआ है। इनमें प्रसाद का भावात्मक दृष्टिकोण मिलता तो है, पर वह मनोवैज्ञानिक एवं दार्शनिक धरातल पर प्रतिष्ठित किया गया है, इसीलिये सहज एवं स्वाभाविक है, उसे यो ही भावुकता प्रधान कहकर टाला नहीं जा सकता। जीवन के सम्बन्ध में प्रसाद का एक व्यक्तिवादी दृष्टिकोण था, जिस पर दार्शनिकता

एव मनन, चिन्तन की पूरी छाप थी। इन कहानियों पर उसकी पूरी छाप है। इस चरण में भी प्रसाद ने दो प्रकार की कहानियाँ लिखी—एक लम्बे कथानक को लेकर, दूसरे संक्षिप्त कथानक को लेकर। प्रथम कोटि की कहानियों में अनेक घटनाएँ, संवेदनाएँ एवं अनुभूतियों को संजोया गया है, जिनका निर्वाह नाटक के दृश्यों की भाँति किया गया है और विस्तार भी पूर्णतया नाटकीय की ही कथावस्तु के विस्तार की भाँति किया गया है। इन कहानियों में एक पूरे युग की परिस्थितियों, सत्य, वानावरण एवं देशकाल को समेटने की व्यग्रता (सालवती, आँधी, इन्द्रजाल और पुरस्कार आदि कहानियाँ) परिलक्षित होती है, इनके निर्वाह में स्थूलता, अधिक है और राजनीतिक, दार्शनिक, सांस्कृतिक एवं अन्य-सम्बद्ध विषयों पर नाटकीय या उपन्यासी की भाँति वाद-विवाद, भाषण-अभिभाषण, एवं निष्कर्ष, स्वयं कहानीकार का दार्शनिक का प्रवचन आदि बातों को संयुक्त किया गया है, जिससे उनकी परिधि अत्यन्त व्यापक हो गई है। इन कहानियों में फलस्वरूप प्रासंगिक कथाओं एवं इतिवृत्तात्मक गुणों का समावेश हो जाना स्वाभाविक ही था—लेकिन भाव प्रधान एवं कलात्मक होने के कारण प्रसाद उन्हें नीरस होने से बड़ी कुशलतापूर्वक बचा ले गये हैं (नीरा, दासी, नूरी गुण्डा तथा देवरथ आदि कहानियाँ)। यही नहीं नाटकीय गुणों के समावेश हो जाने से इन लम्बी कहानियों में भी रोचकता, कौतूहलता एवं प्रवाह को बनाये रखने में प्रसाद पूर्णतः सफल रहे हैं। इसके विपरीत दूसरी कोटि की कहानियाँ हैं, जिनमें छोटे-छोटे कथानकों लेकर लिखी जाने वाली कहानियाँ हैं, जिनमें एक ही घटना, पात्र, संवेदना या अनुभूति को प्रश्रय दिया गया है और अपूर्व कलात्मकता से उनका निर्वाह किया गया है (मधुआ, घीसू, बेडी, ग्रामगीत, विजया, अमिट स्मृति, छोटा जादूगर, परिवर्तन, सन्देह, भोख, चित्र मन्थिर, अनबोला आदि कहानियाँ)। ये कहानियाँ यथार्थ भाव-भूमि पर प्रतिष्ठित हुई हैं और मुख्यतः इनमें जीवन सन्दर्भों को लेकर स्केच शैली में उनका विकास किया गया है। इनमें सांकेतिकता एवं व्यङ्ग्यतात्मकता के प्रति आग्रह अधिक है और इनकी भावभूमि अत्यन्त सीमित हैं।

अब प्रसाद के पात्रों एवं चरित्र-चित्रण पर विचार कर ले। प्रसाद मूलतः सांस्कृतिक चेतना के कहानीकार थे और आदर्शवादी प्रवृत्तियों के प्रति उनकी आस्था थी। उन्होंने जो भी समस्या ली है, उसकी समाहित दिशा में व्यक्तित्व का आदर्श अधिक मुखर हो उठा है। उनकी कहानियों में अनुभूतियों का प्रत्यक्ष माध्यम न होकर व्यक्ति है और व्यक्ति की अनुभूतियों को सामने रख कर ही उन्होंने समाज एवं संस्कृति की मर्यादाओं को उभारा है। उन्होंने प्रत्येक सामाजिक आदर्श एवं सांस्कृतिक मर्यादा के नीचे दबे हुए व्यक्ति के करुण क्रन्दन एवं व्यक्तित्व के बारीकी से बारीक रेशों को ही अपनी कहानियों में चित्रित किया है और इसका समाधान आदर्शोन्मुख

व्यक्तिवाद में खोजा है। प्रसाद सांस्कृतिक तत्वों से जहाँ प्रभावित थे, वही बौद्ध के कर्णावाद का भी उनके व्यक्तित्व पर गहन प्रभाव पड़ा था। दूसरी ओर कवि होने के नाते वे भावुक, सौन्दर्यनिष्ठ और रोमांटिक प्रवृत्तियों के प्रति भी आकर्षित थे। उनके व्यक्तित्व की इन विशेषताओं का उनकी कहानियों में पात्र योजना पर भी प्रभाव पड़ा है और वे पात्र या तो कारुणिक हो गए हैं, या भावुक प्रेमी के रूप में चित्रित किए गए हैं। उन सभी में सस्कार, सुखि, नैतिकता, मूल्य मर्यादा एवं सौम्यता की रेखाओं को उभारने के प्रति प्रसाद अतिरिक्त रूप से सजग रहे हैं। प्रेम, कर्णा, आदर्श, त्याग, विद्रोह और क्षमा—इन रेखाओं के बीच उनके पात्र विकसित होते हैं और सत् की असत् पर विजय पाते हैं। उनके पुरुष पात्र प्रारम्भ में रहस्यवादी हो गए हैं और उन का चरित्र चित्रण बहुत स्पष्ट ढंग से नहीं हो पाया है जैसे 'प्रलय', 'प्रतिभा', 'खडहर की लिपि', 'उस पार का योगी', आदि कहानियों के पात्र। इनमें कल्पनाशीलता अधिक है और उनके चरित्र-चित्रण में स्थूलता अधिक लक्षित होती है। आरम्भिक काल में 'ग्राम', 'गूड साथी', 'अधोरी का मोह', 'पथर का मोह', 'दुखिया', 'जहानारा' तथा 'शरणागत' आदि कहानियों के पात्रों के मनोभावों के चित्रण से उनमें स्वाभाविकता एवं सहजता लाने का प्रयत्न अवश्य किया गया है, पर कुल मिलाकर उनके व्यक्तित्व पूर्ण रूप से प्रतिष्ठित नहीं हो पाए हैं। हालांकि कहीं-कहीं प्रसाद ने उनमें इतनी संवेदनशीलता, चारित्रिक दृढ़ता, त्याग एवं क्षमा के भाव भर दिए हैं कि वे अलौकिक एवं दिव्य हो गए हैं (हिमालय का पथिक कहानी में) या जैसा कि 'आकाशद्वीप' का बुद्धगुप्त समुद्र की लहरों में बन्दी चपा और स्वयं अपने मुक्त करता है, एक नए द्वीप, राज्य, प्रजावर्ण की स्थापना करता है। दूसरी ओर 'हिमालय का पथिक' में पथिक नूरी के प्रति अपनी भावनात्मकता और सत्य निष्ठा का प्रदर्शन करते हुए कहता है, मैंने देवता के निर्माल्य को और भी पवित्र बनाया है, उसे प्रेम के गन्ध से सुरभिit कर दिया है। इसे तुम देवता को अर्पण कर सकते हो, इतना कहकर पथिक उठा और गिरिपथ से जाने लगा और भयानक शिखर पर चढ़ने लगा उत्सर्ग के लिए।' विसाती का प्रेमी अपनी प्रेमिका को दूसरे की पत्नी के रूप में देखकर सदा के लिए दूर चला जाता है और प्रेम का कर्त्तव्य पर बलिदान कर देता है। इस प्रकार प्रसाद के पुरुष पात्र आगे चलकर भावुक एवं कारुणिक होने के साथ ही जीवन में सक्रिय हो गए। वे काल्पनिक लोक में ही विचारण न कर जीवन से सम्बद्ध हो जाते हैं और प्रेम तथा कर्त्तव्य के मध्य उनका चरित्र विकसित होने लगता है। जहाँ तक स्त्री पात्रों का सम्बन्ध है, प्रसाद ने उनमें अधिक भावुकता, त्याग, ममता, स्नेह, मर्यादा एवं गम्भीरता प्रदान की है। उनकी आरम्भिक कहानियों में 'जहाँनारा' की जहाँनारा 'अशोक' की तिष्यरक्षिता 'पाप की पराजय' की नीला, 'चित्तोर उद्धार' की राजकुमारी, 'तानसेन की सौसन', 'चन्दा' की चाँदा, 'ग्राम' की ग्राम बालिका, 'रसिया बालम' की

सुमुखि, 'करुणा' की विजय आदि नारी पात्रों के चरित्रों में उन्हीं आदर्श, स्नेह, वीरता त्याग, बलिदान एवं निःस्वार्थ प्रेम के साथ भावुकता तथा करुणा का चित्रण हुआ है। वे सब साहसी हैं और उनमें शौर्य है। 'चंदा की चंदा कहती है, 'हा लो मैं मरती हूँ। इसी छूरे से तूने हमारे सामने हीरा को मारा था, यह वही छुरा है, यह तुझे दुःख से निश्चय छुड़ाएगा। इतना कहकर चंदा ने रामू के बगल में छुरा उतार दिया। वह छटपटाया। इतने में ही शेर को मौका मिला, वह रामू पर दूट पड़ा और उसकी इति कर आप भी वहीं गिर पड़ा।' नारी पात्रों की दूसरी सीमा वह है, जहाँ वह अपने प्रेमी के गले में बाँहे डालती हुई कहती है, अभिमान ही होता तो प्रयास करके तुम से क्यों मिलती। जाने दो, तुम मेरे सर्वस्व हो। तुमसे अब यह मांगती हूँ कि अब कुछ न मागूँ, चाहे इसके बदले मेरी समस्त कामना ले लो। बाद की कहानियों में भी प्रसाद के नारी पात्रों में यही विशेषताएँ लक्षित होती हैं। यहाँ भी प्रेम, कर्त्तव्य, क्षमा, प्रति-शोध और फिर त्याग की रेखाओं के बीच नारी पात्रों के चरित्रों का विकास होता है, चपा कहती है, विश्वास कदापि नहीं बुद्धगुप्त : जब मैं अपने हृदय पर विश्वास नहीं कर सकी, उसने धोखा दिया, तब मैं कैसे कहूँ : मैं तुम्हें धृणा करती हूँ, फिर भी तुम्हारे लिए मर सकती हूँ। अन्धेरे है जलदस्यु ! तुम्हें प्यार करती हूँ" चपा रो पड़ी।' प्रेम की भावुकता की यह अन्तिम सीमा है—पर चपा त्याग करना भी जानती है। वह कहती है, 'बुद्धगुप्त मेरे लिए सब भूमि मिट्टी है, सब जल तरल है, सब पवन शीतल है। कोई विशेष आकांक्षा हृदय में अग्नि के समान प्रज्वलित नहीं। सब मिला कर मेरे लिए शून्य एक है। प्रिय नाविक तुम स्वदेश लौट जाओ, बिम्बो का सुख भोगने के लिए और मुझे छोड़ दो, इन निरीह भोले-भाले प्राणियों के दुःख की सहानुभूति और सेवा के लिए।' इसी प्रकार की चारित्रिक उच्चता सीमा के व्यक्तित्व में भी मिलती है, जब वह अपूर्व भावुकता से कहती है, 'वही स्वर्ग तो नरक है, जहाँ प्रिय-जनों से विच्छेद है। वही रात्रि प्रलय की रात्रि है, जिसकी कालिमा में विरह का संयोग है। वह यौवन निष्फल है, जिसका हृदयवान् उपासक नहीं। वह मदिरा हलाहल है, जो उन मधुर अश्वरो की उच्छिष्ट नहीं। वह प्रणय विषाक्त छुरी है, जिसमें कपट है।' अन्तिम काल की कहानियों में यह भावुकता कुछ कम हुई है और यथार्थ की रेखाएँ अधिक उभरी हैं, वे स्त्री पात्र जीवन के अधिक निकट प्रतीत होती हैं। ये पात्र अधिक पूर्ण व्यक्तित्व के साथ सामने आते हैं।

पात्रों के चरित्र-चित्रण में प्रसाद ने विश्लेषणात्मक एवं अभिनयात्मक दोनों ही पद्धतियों का प्रयोग किया है। विश्लेषणात्मक ढंग में उन्होंने सम्बन्धित पात्रों के चरित्र की सूक्ष्म-से-सूक्ष्म बातों का भी ध्यान रखा है और पैनी दृष्टि से सभी बारीक विशेषताओं को उजागर किया है, जैसे 'बेला साँवरी' थी। जैसे पावस की मेघमाला में छिपे हुए आलोक पिंड का प्रकाश निखरने की अदम्य चेष्टा कर रहा हो, वैसे

ही उसका यौवन सुगठित शरीर के भीतर उद्वेलित हो रहा था। गोली के स्नेह की मदिरा से उसकी कजरारी आँखें लाली से भरी रहती। वह चलती तो थिरकती हुई, बाते करती तो हँसती हुई। एक मिठास उसके चारों ओर बिखरी रहती।' या "वह पचास वर्ष से ऊपर था। तब भी युवको से अधिक बलिष्ठ और दृढ़ था। चमड़े पर भुरियाँ नहीं पड़ती थी। वर्षा की झड़ी में, पूस की रात की छाया में, कड़कती हुई जेठ की धूप में, नगे शरीर धूमने में वह सुख पाता था। उसकी चढ़ी मूँछें बिच्छू के डक की तरह, देखने वालों की आँखों में चुभती थी। उसका साँवला रंग, सोंप की तरह चिकना और चमकीला था। उसकी नागपुरी धोती का लाल रेशमी किनारा दूर से भी ध्यान आकर्षित करता। कमर में बनारसी सेल्दे का फेटा, जिसमें शीष की मूठ का बिछुआ खसा रहता था उसके घु घराले बालों पर सुनहले पल्ले के साँफे का छोर उसकी चौड़ी पीठ पर फैला रहता। ऊँचे कंधे पर टिका हुआ चौड़ी धार का गडासा यह थी उसकी धज। पंजों के बल जब वह चलता, तो उसकी नसें चटाचट बोलती थी। वह गुण्डा था' यह प्रसाद का सिद्धान्त नाटकीय ढंग था। किसी चरित्र को प्रकाशित करने के लिए एक अन्य ढंग था, जो प्रतीकात्मक ढंग से विकसित होता था, जिसमें किसी चरित्र का प्रकाशन स्वयं उसके मनोभावों उपमाओं एवं विश्लेषणात्मक ढंग के सहयोग से होता था, जैसे "दो तीन रेखाएँ भाल पर, काली पुतलियों के समीप मोटी और काली बौरानियों का घेरा, घनी आपस में मिली रहने वाली भवें और नसापुट के नीचे हलकी-हलकी हरियाली उस तापसी के गोरे मुँह पर सबल अभिव्यक्ति की प्रेरणा करती थी। यौवन काषाय से कहीं छिप सकता है? संसार को दुःखपूर्ण समझकर ही तो वह संघ की शरण में आई थी। उसने आशापूर्ण हृदय पर कितनी ही ठोकरें लगी थी। तब भी यौवन ने साथ न छोड़ा भिक्षुकी बनकर भी वह शान्ति न पा सकती थी। वह आज अत्यन्त अघोर थी। चैत की अमावस्या का प्रभाव था। अश्वत्थ वृक्ष की मिट्टी सी सफेद डालों पर और तनों पर ताम्र अरुण कोमल पत्तियाँ निकल आई थी। उन पर प्रभात की किरणें पड़कर लोट पोट हो जाती थी। इतनी स्निग्ध शैया उन्हें कहाँ मिली थी। सुजाता सोच रही थी। आज अमावस्या है। अमावस्या तो उसके हृदय में सबेरे से ही अन्धकार भर रही थी।" अभिनयात्मक ढंग से प्रसाद की कहानियों में चरित्र प्रकाशन संवादों के ही माध्यम से अधिक हुआ है।

"भद्रे ? तुम्हीं न कल के उत्सव की सचालिका हो ?"

'उत्सव ! हाँ उत्सव ही तो था ।"

"कल उस सम्मान .."

"क्यों आपको कल का स्वप्न सता रहा है ? भद्रे ! आप क्या मुझे इस अवस्था में सतुष्ट न रहने देंगे ?"



“मेरा हृदय तुम्हारी इस छवि का भक्त बन गया है देवि !”

“मेरे उस अभिनय का—मेरी विडवना का । आह ! मनुष्य कितना निर्दय है, अपरिचित ! क्षमा करो, जाओ अपने मार्ग ।”

“सरलता की देवि ! मैं मगध का राजकुमार तुम्हारे अनुग्रह का प्रार्थी हूँ— मेरे हृदय की भावना अवगुंजन में रहना नहीं जानती । उसे...”

“राजकुमार ! मैं कृषक बालिका हूँ । आप नदन बिहारी और मैं पृथ्वी पर परिश्रम करके जीने वाली । आज मेरी स्नेह की भूमि पर से मेरा अधिकार छीन लिया गया है । मैं दुःख से विकल हूँ, मेरा उपहास न करो ।”

“मैं कौशल-नरेश से तुम्हारी भूमि तुम्हें दिलवा दूंगा ।”

“नहीं, वह कौशल का राष्ट्रीय नियम है । मैं उसे बदला नहीं चाहती—चाहे उससे मुझे कितना ही दुःख हो ।”

“तब तुम्हारा रहस्य क्या है ?”

“यह रहस्य मानव हृदय का है, मेरा नहीं । राजकुमार नियमों से यदि मानव हृदय बाध्य होता, तो आज मगध के राजकुमार का हृदय किसी राजकुमारी की ओर न खिंचकर एक कृषक बालिका का अपमान करने न आता ।”

“मधूलिका उठ खड़ी हुई ।”

“महाराज ने स्थिर दृष्टि से उसकी ओर देखा और कहा—‘तुम्हें कहीं देखा है ।’”

“तीन बरस हुए देव ! मेरी भूमि खेती के लिए ली गई थी ।”

“ओह, तो तुमने इतने दिन कष्ट में बिताये, आज उसका मूल्य मांगने आई हो, क्यों ? अच्छा-अच्छा तुम्हें मिलेगा । प्रतिहारी !”

“नहीं महाराज मुझे मूल्य नहीं चाहिए !”

“मूर्ख ! फिर क्या चाहिए ।”

“उतनी ही भूमि, दुर्ग के दक्षिण वाले नाले के समीप की जंगली भूमि, वहीं मैं अपनी खेती करूंगी । मुझे एक सहायक मिल गया है । वह मनुष्य मेरी सहायता करेगा, भूमि को समतल भी तो बनाना होगा ।”

महाराज ने कहा “कृषक बालिके ! वह बड़ी ऊबड़-खाबड़ भूमि है, तिस पर वह दुर्ग के समीप एक सैनिक महत्व रखती है ।”

“तो फिर निराश लौट जाऊ ?”

“सिंहमित्र की कन्या ! मैं क्या कहूँ, तुम्हारी यह प्रार्थना .

“देव ! जैसी आज्ञा हो !”

“जाओ तुम श्रमजीवियों को उसमें लगाओ । मैं अमात्य को आज्ञापत्र देने का आदेश करता हूँ ।”

‘जय हो देव ! “कहकर प्रणाम करती हुई मधूलिका राज मन्दिर के बाहर आई।”

रमणी जैसे विकारग्रस्त स्वर में चिल्ला उठी—“बाँध लो, मुझे बाँध लो, मेरी हत्या करो। मैंने अपराध ही ऐसा किया है।”

सेनापति हस पड़े, बोले—“पगली है।”

“पगली ! नहीं, याद वही हो तो, उतनी विचार वेदना क्यों होती ? मुझे बाँध लो राजा के पास ले चलो।”

“क्या है ? स्पष्ट कह।”

“श्रावस्ती का दुर्ग एक प्रहर में दस्युओं के हस्तगत हो जायगा। दक्षिणी नाले के पार उनका आक्रमण हो गा।”

सेनापति चौंक उठे। उन्होंने आश्चर्य से पूछा—“तू क्या कह रही है ?”

“मैं सत्य कह रही हूँ, शीघ्रता करो।”

इस अभिनयात्मक ढंग में बड़ी कुशलता से पात्रों के चरित्रों का स्पष्टीकरण हुआ है, जिसमें नाटकीयता भी है और रोचकता भी—। प्रसाद ने मात्रात्मिक अन्तर्द्वन्द्वों एवं आन्तरिक प्रवृत्तियों के प्रकाशन पर भी बल दिया है, पर इसका चरित्र-चित्रण में उन्होंने अधिक उपयोग नहीं किया है।

जहाँ तक प्रसाद की कहानियों में कथोपकथनों का प्रश्न पूर्णतः सफल रहे हैं। वे नाटकीय भी हैं, अभिनयात्मक भी। उनके कथोपकथन बिल्कुल नाटकों के कथोपकथनों की भाँति ही लगते हैं :

“मैं भूल जाता हूँ मीना ! हाँ मीना ! मैं तुम्हें मीना नाम से कब तक पुकारूँ और मैं तुम्हें गुल कहकर क्यों बुलाऊँ ?”

“क्यों मीना ! यहाँ भी तो हम लोगो को सुख ही है, न ! अहा क्या ही सुन्दर स्थान है, हम लोग जैसे एक स्वप्न देख रहे हैं, कहीं दूसरी जगह न भेजे जाए, तो क्या ही अच्छा हो।”

“नहीं गुल, मुझे स्मृति विकल कर देती है। कई वर्ष बीत गए वह माता के समान दुलार, उस उपासिका की स्नेहमयी, करुणा भरी दृष्टि आँखों में कभी-कभी झुटकी काट लेती है, मुझे तो अच्छा नहीं लगता बन्दी होकर रहना तो स्वर्ग में भी। अच्छा तुम्हें यहाँ रहना नहीं खलता।”

‘नहीं मीना ! सबके बाद जब मैं तुम्हें अपने ही पास पाता हूँ तब और किसी आकांक्षा का स्मरण ही नहीं रह जाता, समझता हूँ कि तुम गलत समझते हो।”

इस तरह के कथोपकथन अपने आप में स्वतन्त्र हैं। न वे पात्रों के चरित्रों पर कोई प्रकाश डालते हैं, न कथानक को ही कोई गतिशीलता प्रदान करते हैं। वे नाटकों जैसी सारी विशेषताएँ लिये रहते हैं पर कहानियों में स्वतन्त्र ही रहते हैं,

इसीलिए वे सफल नहीं हो पाते। निम्नलिखित कथोपकथन में इन त्रुटियों का समाहार लक्षित होता है और प्रत्येक दृष्टि से वे सफल बन पड़ा है :

“...धीवर बाला आकर खड़ी हो गई बोली—“मुझे किसने पुकारा ?

“मैंने ।”

“क्या कहकर पुकारा ?”

“सुन्दरी ।”

“क्यों मुझ में क्या सौन्दर्य है ? और है भी कुछ तो क्या तुमने विशेष ?

“हां” मैं आज तक किसी को सुन्दर कहकर नहीं पुकार सका था, क्योंकि वह सौन्दर्य विवेचना मुझमें अब तक नहीं थी ।”

“आज अकस्मात् यह सौन्दर्य-विवेक तुम्हारे हृदय में कहाँ से आया ?”

“तुम्हें देखकर मेरी सोई हुई सौन्दर्य तृष्णा जग गई ।”

“परन्तु भाषा में जिसे सौन्दर्य कहते हैं, वह तो तुममें पूर्ण है ।”

“मैं यह नहीं मानता, क्योंकि फिर सब मुझी को चाहते सब तेरे पीछे बावले बने घूमते। यह तो नहीं हुआ। मैं राजकुमार हूँ, मेरे वैभव का प्रभाव चाहे सौन्दर्य का सृजन कर देता हो। पर मैं उसका स्वागत नहीं करता। उस प्रेम नियंत्रण में वास्तविकता कुछ नहीं ।”

“हां, तो तुम राजकुमार हो ! इसी से तुम्हारा सौन्दर्य सापेक्ष है ।”

“तुम कौन हो ?”

“धीवर बालिका ।”

“क्या करती हो ?”

“मछली फसाती हूँ ।” कहकर उसने जल को लहरा दिया ।

“जब इस अनन्त एकांत में लहरियों को लिए प्रकृति अपनी हंसी का चित्र दत्तचित्त होकर बना रही हैं तब तुम उसी के अचल में ऐसे निष्ठुर काम करती हो ?”

“निष्ठुर है तो, पर मैं विवश हूँ। हमारे द्वीप के राजकुमार का परिणय होने वाला है ; उसी उत्सव के लिए सुनहली मछलियां फसाती हूँ। ऐसी ही आज्ञा है ।”

“परन्तु यह ब्याह तो होगा नहीं ।”

“तुम कौन हो ?”

“मैं भी राजकुमार हूँ। राजकुमारों को अपने चक्र की बात विदित रहती है, इसलिए कहता हूँ ।”

“धीवर वाला ने एक बार सुदर्शन के मुख की ओर देखा, फिर कहा—“तब तो मैं इन निरीह जीवों को छोड़ देती हूँ ।”

या इससे भी संक्षिप्त एवं नाटकीय कथोपकथन :

“बन्दी !”

“क्या है ? सोने दो ।”

“मुक्त होना चाहते हो ?”

“अभी नहीं । निद्रा खुल जाने पर, चुप रहो ।”

“फिर अवसर न मिलेगा ।”

“बड़ी शीत है, कहीं से एक कम्बल डालकर कोई शीत मुक्त करता ।”

“श्रींवी की सम्भावना है । यही अवसर है । आज मेरे बन्धन शिथिल है ।”

“तो क्या तुम भी बन्दी हो :”

“हाँ धीरे बोलो, इस नाव पर केवल दस नाविक और प्रहरी हैं ।”

“शस्त्र मिलेगा ?”

“मिल जायगा । पोत से सम्बन्ध-रज्जु काट सकोगे ।”

“हाँ ।”

जहाँ तक प्रसाद की कहानियों की भाषा का प्रश्न है, उन्होंने अपनी भाषा में सांस्कृतिक तत्वों की पूर्ण रक्षा की है, जिससे वह संस्कृतनिष्ठ हो गई है । प्रसाद की भाषा में कवित्व है, प्रवाह है, ओज है और, चित्रोपमता है : “बन्य कुसुमों की झालरें मुख शीतल पवन से विकम्पित होकर चारों ओर झूल रही थी, छोटे-छोटे करनी का कलाएँ कतराती हुई बह रही थी । लता वितानों से ढकी हुई प्राकृतिक गुफाएँ शिल्प रचना पूर्ण सुन्दर प्रकोष्ठ बनाती जिसमें पागल कर देने वाली सुगंध की लहरें नृत्य करती थी । स्थान-स्थान पर कुजों और पुष्प शाखाओं का समारोह, छोटे-छोटे विश्राम गृह—पात्र-पात्रों में सुगन्धित मदिरा, भाँति-भाँति के सुस्वादु फल फूल वाले वृक्षों के झुरमुट दूध और मधु की महरो के किनारे गुलाबी बादलों का क्षणिक विश्राम । चाँदनी का निभृत रग-मच, पुलकित वृक्ष फूलों पर मधु मक्खियों की भन्नाहट, रह-रहकर पक्षियों के हृदय में चुभने वाली तान, मणि-दीपो पर लटकते हुए पुलकित मालाएँ” । इस तरह के दृश्य उपस्थित करने या वातावरण का निर्माण करने में प्रसाद की भाषा अत्यन्त सफल रही है, “एक धीवर कुमारी-समुद्र तट से कगारों पर चढ़ रही थी, जैसे पक्ष फैलाये तितली नील भ्रमरी सी उसकी दृष्टि एक क्षण के लिए कहीं नहीं ठहरती थी । श्याम सलोनी-सी गोधूली-सी वह सुन्दरी सिकता में अपने पद चिह्न छोड़ती हुई चली जा रही थी । सायंकाल का समुद्रतट उसकी आँखों में दृश्य के उस पार की वस्तुओं का रेखाचित्र खोच रहा था, जैसे वह जिसको नहीं जानता था, उसको कुछ-कुछ समझने लगा हो, और वही समझ, वही चेतना एक रूप रखकर सामने आ गई । उसके अघरो में मुस्कान, आँखों में ब्रीड़ा और कपोलों पर यौवन की आभा खेल रही थी, जैसे नील मेघ खड के भीतर स्वर्ण किरण अरुण का उदय ।” प्रसाद की ऐतिहासिक-सांस्कृतिक कहानियों की भाषा भिन्न प्रकार की है और सामाजिक कहानियों की भाषा भिन्न प्रकार की । पर कुल मिलाकर उनकी

भाषा अलंकृत और रोमांटिक है, जिसमें भावुकता का तीव्र प्रवाह है। वास्तव में एक आलोचक ने ठीक ही कहा है कि आधुनिक कहानी लेखकों में प्रसाद जी का अपना विशेष स्थान है। उन्होंने अपनी कठिनाइयाँ राष्ट्रीयता और सुधारवाद से प्रेरित होकर नहीं लिखी। उनकी कहानियाँ अधिकतर सांस्कृतिक पृष्ठभूमि पर स्थित रहती हैं। उनकी कहानियाँ प्रायः भाव-प्रधान और कल्पना-प्रधान होती हैं और वह पाठकों के हृदय को अधिक स्पर्श करती हैं, बुद्धि को नहीं। उनकी कहानियों में मनुष्य का हृदय अधिक प्रस्फुटित हुआ है। उसका बाह्य जीवन नहीं। कवि होने के नाते उनकी अनेक कहानियों में काव्यत्व भी आ गया है और भाषा, प्रकृति का मानवीकरण आदि विशेषताएँ भी उनकी कविताओं के अनुरूप हो गई हैं। कथा-भाग उनकी कहानियों में कम रहता है। वास्तव में प्रसाद आंतरिक सौन्दर्य पर जोर देने वाले कहानी-लेखक है। उनकी कहानियों का वातावरण अद्भुत कवित्व शक्ति से ओतप्रोत रहता है। प्रसाद जी ने कुछ घटना-प्रधान चरित्र-प्रधान और ऐतिहासिक तथा यथार्थवादी कहानियाँ भी लिखी हैं। उनकी सब प्रकार की कहानियों में खण्डकाव्य का आनन्द आता है। विविध प्रकार की परिस्थितियों में उनके पात्रों का चरित्र प्रस्फुटित होता है। नाटकीयता उनकी अपनी विशेषता है। वास्तव में अपनी कहानियों में वे अपना कवि और नाटककार का रूप नहीं छोड़ सके हैं। नाटककार होने के कारण उनके कथोपकथनों में नाटकीय सौन्दर्य और अर्थ-गाभीर्य मिलता है। साथ ही उनसे घटना-विकास और पात्रों के चरित्र विकास पर भी प्रकाश पड़ता है। उत्सुकता और कुतूहल द्वारा वे कहानी का सौन्दर्य बढ़ा देते हैं। शब्द चयन, वाक्य विन्यास आदि की दृष्टि से उनकी भाषा में सौष्ठव और परिमार्जन है।

### सुदर्शन

दैनिक और पारिवारिक जीवन की सहज एवं सामान्य अनुभूतियों को लेकर सुदर्शन ने अनेक सफल कहानियों की रचना की है। उनकी सर्वप्रथम कहानी 'हार की जीत' १९२० ई० में 'सरस्वती' में प्रकाशित हुई थी। उसके पश्चात् उनके दस कहानी संग्रह—'सुदर्शन सुधा', 'सुदर्शन सुमन', 'पुष्पलता', 'तीर्थयात्रा', 'गल्प मञ्जरी', 'सुप्रभात', 'चार कहानियाँ', 'नगीना', 'परिवर्तन' और 'पनघट' प्रकाशित हुए। 'ससार की सबसे बड़ी कहानी', 'कमल की बेटी', 'कवि की स्त्री', 'अलबम', 'एथेस का सत्यार्थी', 'सूरदास', 'मास्टर आत्माराम', 'सदासुख', 'सत्यासी', 'हेर-फेर' पत्थरो का सौदागर', 'फर ऊन का प्रेम' आदि उनकी अत्यन्त लोकप्रिय कहानियाँ हैं। इस काल

१. डॉ लक्ष्मीसागर वाण्यो : हिन्दी साहित्य का इतिहास, (छठा संस्करण १९६४), पृष्ठ २८६

काल में सुदर्शन को इतनी अधिक लोकप्रियता प्राप्त हुई थी कि उनकी तुलना बराबर प्रेमचन्द के समकक्ष की जाती थी। सुदर्शन ने कहानियों के सम्बन्ध में लिखा है, 'हमें, ऐसी कहानियाँ चाहिए', जिनका प्रभाव राष्ट्र और समाज पर अमिट हो और यह तभी हो सकता है, जब हमारे समाज और राष्ट्र की बातें ही कहानी में हों।' इस प्रकार स्पष्ट है कि सोद्देश्य कहानियाँ लिखना ही सुदर्शन की अभीष्ट रहा है। अपनी कहानियों में उन्होंने मनुष्य के उदात्त आदर्शों को उभारने की चेष्टा अधिक की है। उनकी कहानियों को कथावस्तु के आधार पर तीन भागों में बाँटा जा सकता है :

१ किसी एक घटना, पात्र, संवेदना या अनुभूतियों पर आधारित कहानियाँ, जैसे 'हार-जीत' कहानी।

२ मानव जीवन और इतिहास के किसी चिरतन सत्य को उद्घाटित करने वाली कहानियाँ, जैसे 'कमल की बेटो', 'एथेस का सत्यार्थी' तथा 'ससार की सबसे बड़ी कहानी' आदि।

३ दैनिक पारिवारिक एवं सामाजिक जीवन की घटनाओं पर आधारित कहानियाँ, जैसे 'सूरदास', 'मास्टर आत्माराम' तथा 'सत्यासी' आदि।

सुदर्शन की कहानियों का मूल स्वर आदर्शवादी है, पर उन्होंने उसके साथ यथार्थवाद को भी समन्वित किया है, अतः उनकी कहानियों में आदर्शोन्मुख यथार्थवाद प्राप्त होता है। उनकी कहानियों में मनोविज्ञान या मानवीय आन्तरिक प्रवृत्तियों का विश्लेषण खोजना व्यर्थ होगा, हालाँकि अनेक स्थानों पर पात्रों के अन्तर्द्वन्द्व का उन्होंने सुन्दर मनोविश्लेषण किया है। अपने युग के दूसरे कहानीकारों की भाँति प्रमुखतः उनकी कहानी कला भी स्थूल है। वातावरण निर्माण में अवश्य ही सुदर्शन को अपूर्व रूप से सफलता प्राप्त हुई है और उन्होंने किसी वातावरण विशेष के बारीक से बारीक रेशे उभारने और उसे स्वाभाविक रूप से चित्रित किया है। ये वातावरण कहानियाँ कदाचित् उनकी सब से और प्रभावशाली कहानियाँ हैं। उनकी अनेक कहानियाँ जीवन के उच्चदर्शों तथा सामाजिक एवं राजनीतिक आन्दोलनों से प्रभावित होकर लिखी गई हैं। जिनमें वर्ण-नात्मकता अधिक है, कहानी कला के गुणों का समावेश कम। वस्तुतः जीवन के बहुविविध पक्षों का वे प्रेमचन्द की भाँति चित्रण करने में असमर्थ रहे हैं और न उनमें जीवन की वह विराटता एवं व्यापक परिवेश ही उपलब्ध होता है, जो प्रेमचन्द की कहानियों की अन्यतम विशेषता है, पर प्रेमचन्द की अपेक्षा सुदर्शन की कहानियों में शिल्प सम्बन्धी रोचकता एवं सुन्दर निर्वाह अधिक है। उनके पात्र अधिकतर स्थूल ही हैं, उनके बाह्य व्यक्तित्व की केवल विश्लेषणात्मक व्याख्या प्राप्त होती है। आन्तरिक

प्रवृत्तियों का उद्घाटन नहीं के बराबर है, उनके कथोपकथन अभिनयात्मक और नाटकीय हैं; पर कम अधिकांश रूप में उनकी कहानियाँ वर्णनात्मक ढंग से लिखी गई हैं और जो कथोपकथन मिलते भी हैं, वे स्वतन्त्र प्रतीत होते हैं, कथानक को गतिशीलता प्रदान करने अथवा पात्रों के चरित्रों का रहस्योद्घाटन करने में वे विशेष सफल नहीं रहे हैं।

उन्होंने पात्रानुकूल भाषा का प्रयोग किया है। भाषा में सहजता और प्रवाह है, तथा यथार्थ गुणों के साथ किंचित काव्यात्मकता का भी समावेश हो गया है, डॉ० लक्ष्मीसागर वाष्ण्य ने ठीक ही लिखा है कि सुदर्शन ने सामाजिक जीवन से सम्बन्धित कहानियाँ अधिक लिखी हैं। उनकी कहानियाँ बड़े शान्ति और गम्भीर ढंग से आगे बढ़ती हैं। उत्सुकता और कुतूहल उनकी कहानियों में विशेष रूप से पाया जाता है। उनकी दृष्टि मानव जीवन के साधारण पहलुओं की ओर गई है। उनकी कला का वास्तविक रूप हमें उनकी वानावरण प्रधान कहानियों में मिलता है, जिसमें वे मनुष्य के सूक्ष्म मानसिक रहस्यों का उद्घाटन करते हैं। उन्होंने पुराण शैली में भी सामयिक तत्वों की व्यञ्जना भी की है। चरित्र-चित्रण की दृष्टि से वे प्रेमचन्द के समीप हैं—यथार्थ से आदर्श की ओर उनके कथोपकथन सुन्दर और स्वाभाविक हैं और भाषा व्यावहारिक।

चन्द्रधर शर्मा गुलेरी

गुलेरी जी का हिन्दी कहानियों के क्षेत्र में अन्यतम स्थान है, 'उसने कहा था' 'बुढ़ू का काँटा' तथा 'सुखमय जीवन' उनकी तीन ही कहानियाँ हैं, पर इन तीन कहानियों के माध्यम से ही वे इतिहास में अपना एक महत्वपूर्ण स्थान बना गए हैं। ये तीनों कहानियाँ सामाजिक हैं। प्रेम और कर्त्तव्य के मध्य तीनों ही कहानियों में कथानक का विकास हुआ है, जिसमें 'उसने कहा था' उन्हीं की नहीं, हिन्दी की सर्वश्रेष्ठ कहानियों में से है।

'उसने कहा था' युद्ध की यथार्थ पृष्ठभूमि पर लिखी गई कदाचित् हिन्दी की सर्वप्रथम कहानी है। इसमें कर्त्तव्य और प्रेम के मध्य लहनासिंह के चरित्र को माध्यम बनाकर अपूर्व कौशल एवं नाटकीयता से उसका चरित्र प्रकाशित किया गया है। इस का प्रारम्भ इस प्रकार होता है बड़े २ शहरों के इक्के गाड़ी वाले की जबान के कोडो से जिनकी पीठ छिल गई है, और कान पक गए हैं, उनसे हमारी प्रार्थना है कि अमृतसर के बम्बूकाट वाले की बोली का मरहम लगावे। जब बड़े २ शहरों की चौड़ी सड़को पर छोड़ो को चाबुक से धुनते हुए। इक्के वाले कभी छोड़े की नानी से अपना निकट सम्बन्ध स्थापित करते हैं। कभी राह चलते पैदलों की आँखों के न होने पर तरस खाते हैं कभी उनके पैरों की उँगलियों के पैरों को चीथकर अपने ही को लाया हुआ बताते हैं, और ससार भर की ग्लानि, निराशा और क्षोभ के अवतार बने

नाक की सीध चले जाते हैं, तब अमृतसर में उनकी बिरादरी वाले तंग चक्करदार गलियों में, हर एक लट्ठीवाले के लिए हर सब्र का समुद्र उमड़ाकर 'बचो खालसा जी 'हटो भाई जी', 'ठहरना भाई' आने दो लालाजी', 'हटो बाछा' कहते हुए सफेद फेटो, खच्चरो और बतको, गन्ने और खोमचे और भारे वालों के जंगल में राह लेते हैं। कब मजाल है कि 'जी' और 'साहब' के बिना सुने किसी को हटना पड़े। यह बात नहीं कि उनकी जीभ चलती ही नहीं, चलती है, पर मीठी छुरी की तरह महीन मार करती हुई। यदि कोई बुढ़िया बार-बार चिंतीनी देने पर भी लीक से नहीं हटती, तो उनकी बचनावली के ये नमूने हैं—'हट जा जीने जोगिए, हट जा करमा वालिए, हट जा पुताँ प्यारिए, बच जा लम्बी वालिए।' समष्टि में इनके अर्थ होते हैं, कि तू जीने योग्य है, तू भाग्यो वाली है, पुत्रों को प्यारी है, लम्बी उमर तेरे सामने है, तू क्यों मेरे पहिले के नीचे आना चाहती है? बच जा!' इसी वातावरण में एक लडका और लडकी मिलते हैं, लडकी रसोई के लिए बड़िया लेने आई थी और लडका अपने मामा के केश घोने के लिए दही। वह पूछता है, तेरी कुडमाई हो गई है? लडकी 'घत्' कहकर भाग जाती है। फिर वही प्रश्न पूछने पर लडकी कहती है, 'हा हो गई। कल देखते नहीं यह रेशम से कड़ा हुआ सालू' लडकी भाग गई। लडके ने घर की राह ली। रास्ते में एक लडके को मोरी में ढकेल दिया, एक छाबड़ी वाले की दिन भर की कमाई खोई, एक कुत्ते पर पत्थर मारा और एक गोभी वाले के ठेले में दूध उडेल दिया। सामने नहाकर आती हुई। किसी वैष्णवी से टकराकर अन्धे की उपाधि पाई तब कही घर पहुँचा।' इस बात के पच्चास वर्ष व्यतीत हो जाते हैं। लडका लहनासिंह हो जाता है और न० ७७ राइफल जमादार होकर अंग्रेजों की ओर से फ्रांस के युद्ध स्थल के मोर्चे पर जाता है, लडाई पर जाने से पूर्व उसे सूबेदार का पत्र प्राप्त होता है कि वह भी साथ चलेगा। लहनासिंह उसके गाँव जाता है। सूबेदारनी उसकी वही बचपन की लडकी है, जिसे उसने बिगड़े हुए टांगे के घोड़े से बचाया था। उसे देखकर उसका प्रेम कर्तव्य में परिणत हो जाता है। जाते समय सूबेदारनी कहती है, 'अब दोनों जाते हैं, मेरे भाग : तुम्हें याद है एक दिन टांगे वाले का घोड़ा दही वाले की दूकान के पास बिगड़ गया था, तुमने उस दिन मेरे प्राण बचाए थे, आप घोड़ों की लातो चले गए थे और मुझे उठाकर दूकान तख्ते पर खड़ा कर दिया था। ऐसे ही इन दोनों (उसके पति और पुत्र) को बचाना। यही मेरी भिक्षा है। तुम्हारे आगे मैं आचल पसारती हूँ।' लहनासिंह युद्ध के मोर्चे पर ऐसा ही करना अपना परम कर्तव्य समझता है। उसके बीमार पुत्र को अपने सारे गरम कपड़े पहनाता है उसकी ड्यूटी स्वयं पूरी करता है और जर्मन लेफ्टीनेण्ट की जालसाजी से उसके प्राण बचाता है जिससे गोली लग जाती है। जर्मनों द्वारा किए गए आक्रमण के समय उसे एक और गोली लग जाती है, लेकिन जब तक वह सूबेदार हजारासिंह और बोधा को वहाँ से भेज



नहीं देता, स्वयं नहीं गिरता। सूबेदार के जाते समय वह कहता है : “सुनिये तो, सूबेदारनी होरां को चिट्ठी लिखो तो मेरा मत्था टेकना लिख देना और जब घर जाओ तो कह देना कि मुझसे जो उसने कहा था, वह मैंने कर दिया।” मृत्यु के कुछ क्षण पूर्व स्मृति बहुत स्पष्ट हो जाती है, “जीवन की सम्पूर्ण घटनायें चल चित्र की भाँति मानस-पट पर घूम जाती हैं और इसके पश्चात् उसकी इहलीला समाप्त हो जाती है।”

‘उसने कहा था’ का कथानक गुलेरी जी ने बड़ी कुशलता से संगुफित किया है। उसमें आधुनिक कहानी कला के सभी गुणों का समावेश हो गया है। कहानी के सारे सूत्रों को संगुफित कर चरम-उत्कर्ष पर इस ढंग से कहानी उन्होंने समाप्त की है, जैसे कोई पारा अचानक भनभना कर टूट जाए और पाठकों के मन पर विषाद की गहरी छाया अंकित हो जाती है। इसके कथानक की सबसे बड़ी विशेषता इसकी नाटकीयता है। गुलेरी जी ने विभिन्न घटनाओं एवं स्थितियों का तारतम्य इस प्रकार जोड़ा है कि पाठकों की कौतूहलता अन्त तक बनी रहती है। कथानक की दूसरी विशेषता उसकी कलात्मकता है। इसमें कहानी का विकास अग लहनासिंह की स्मृतियों के माध्यम से चित्रित किया गया है, जब लहना अपने कर्तव्य की बलिवेदी पर सूबेदारनी के पति और पुत्र की रक्षा और अपने कर्तव्य की पूर्णता में मोर्चे पर घायल होकर मरणासन्न है। सूबेदार का लहनासिंह को पत्र लिखना, लहनासिंह का उसके गाँव जाना, सूबेदारनी को पहचानना, प्रेम का कर्तव्य में परिणत हो जाना तथा सूबेदारनी की भिक्षा माँगना आदि अपूर्व कलात्मकता से Flash back पद्धति में संगुफित किए गए हैं। कथानक की तीसरी विशेषता उसकी स्वाभाविकता एवं सहजता है। यद्यपि गुलेरी जी ने सयोग तत्वों (Chance Elements) और कल्पनाशीलता का प्रचुर मात्रा में प्रयोग किया है, पर उनकी सबसे बड़ी विशेषता यह है कि इन सब बातों के होते हुए भी उन्होंने सारी घटनाओं का कुशलतापूर्वक संगुफन किया है कि कहीं भी अस्वाभाविकता या अविश्वसनीयता नहीं मालूम पड़ती। कथानक की चौथी विशेषता रोचकता एवं प्रवाह है। सारी घटनाएँ इतनी तीव्रता से घटती हैं कि पाठक उनके प्रवाह में अवशस बहता जाता है। गुलेरी जी अपने समय से आगे बड़े हुए थे। उन्होंने समाज के अन्तराल में फँसी हुई कुरीतियों की अवहेलना की। विवाह प्रथा में, दहेज, निर्धनता एवं परवशता का भी उन्होंने सांकेतिक शैली में चित्रण किया है, अतः सामाजिक यथार्थ का उद्घाटन कथानक की पाँचवी विशेषता है। धार्मिक परिस्थितियों से गुजरने के बाद उन्होंने देश के प्रति लगन और प्रेम का वर्णन किया है—“फल और दूध की वर्षा कर देती है। लाख कहते हैं, दाम नहीं लेती। कहती है, तुम राजा हो मेरे मुल्क को बचाने आये हो।” जहाँ स्त्री के आत्म-त्याग का वर्णन है, वही वे सहज मानवीय प्रवृत्तियों का उद्घाटन भी कुशलतापूर्वक करते हैं—

“लाडी होरा को भी यहाँ बुला लोगे ? या वही दूध पिलाने वाली फिरगी मेम ?” यही सत्य लहनार्सिह की मृत्यु के समय अपनी अंतिम आकांक्षा में भी उद्घाटित होता है। वह अपने पुत्र का अधिकार भाई को सौंपते हुए मूक पीड़ा में कहता है—‘अबकी हाड में यह ग्राम खूब फनेगा। चचा भतीजे यही बैठकर खूब ग्राम खाना। जितना बड़ा तेरा भतीजा है, उतना ही यह ग्राम है। जिस महीने में उसका जन्म हुआ था, उसी महीने मैंने इसे लगाया था।’ इस प्रकार इस कहानी का कथानक अत्यन्त सुसंगठित है और उसमें नाटकीयता, रोचकता, कौतूहलता, जीवन की सूक्ष्म बातों का मार्मिक चित्रण, विशदता एवं हृदयग्राहिता का ऐसा अपूर्व समन्वय हुआ है कि सारी कहानी मन पर एक अमिट प्रभाव छोड़ जाती है।

‘उसने कहा था’ कहानी का शीर्षक बहुत व्यंजनात्मक एवं सार्थक है। कहानी के प्रारम्भ में लडके के पूछने पर कि ‘तेरी कुडमाई हो गई’—उसने कहा था—धत् ! इससे लडके को प्रोत्साहन मिलता है, वह उसके प्रति आकर्षित होता है, उसे बाल-सुलभ मन में अनेक आकांक्षाएँ जाग्रत होती हैं और वह स्वप्नशील बन जाता है। एक दिन फिर यही प्रश्न पूछने पर कि, ‘तेरी कुडमाई हो गई’—उसने कहा था—‘कल हो गई। देखते नहीं यह रेशमी बूटो वाला सालू—अमृतसर में।’ इससे लडके की सारी मोहकता भग हो जाती है और उसे शॉक लगता है। यहाँ से कथानक को दूसरा मोड़ मिलता है, इसके बाद वह फौज में भरती हो जाता है। मोर्चे पर जाने के पहले जब सूबेदार का पत्र पाकर वह उसके गाँव जाता है और सूबेदारनी से मिलता है, तो फिर—उसने कहा था—‘अब दोनों जाते हैं, मेरे भाग : तुम्हें याद है एक दिन टांगेवाला का घोड़ा दही वाले की दुकान के पास बिगड़ गया था, तुमने उस दिन मेरे प्राण बचाये थे और मुझे उठाकर दुकान के तख्ते पर खड़ा कर दिया था। ऐसे ही इन दोनों (उसके पति और पुत्र) को बचाना यही मेरी भिक्षा है। तुम्हारे आगे मैं आचल पसाती हूँ।’ यह कहना कहानी को तीसरा मोड़ देता है और लहनार्सिह का प्रेम कर्तव्य में परिणत हो जाता है और अन्त में जब वह मरने लगता है, तो उसे फिर याद आता है—उसने कहा था—और वह सूबेदार से कहता है, ‘मुनिये तो, सूबेदारनी होरा को चिट्ठी लिखो तो मेरा मत्था टेकना लिख देना और जब घर जाओ तो कह देना कि मुझसे जो—उसने कहा था—वह मैंने कर दिया।’ इस प्रकार सारी कहानी में शीर्षक—उसने कहा था—का महत्वपूर्ण भाग होता है। उसी से घटनाओं में विभिन्न मोड़ आते हैं, पूर्वापर का सम्बन्ध स्थापित होता है, प्रभावान्विति (Unity of impression) बनती है और कहानी एक सूत्रता में आबद्ध होती है। इस शीर्षक की एक अन्य विशेषता यह है कि यह पाठको में जिज्ञासा उत्पन्न करती है और कहानी प्रारम्भ करने के पूर्व उसकी स्वाभाविक प्रतिक्रिया होती है कि किसने कहा था, क्या कहा था और क्यों कहा था ?

‘उसने कहा था’ के पात्र एवं चरित्र-चित्रण में भी गुलेरी जी को अपूर्व सफलता प्राप्त हुई है। चरित्र-चित्रण के लिए उन्होंने नाटकीय एवं विश्लेषणात्मक दोनों प्रणालियों का प्रयोग किया है और उन दोनों के सुन्दर समन्वय से लहनासिंह का चरित्र उच्चकोटि की कलात्मकता से प्रकाशित हुआ है। लेखक ने पात्रों का चरित्र-चित्रण मुख्यतः उन्हें घटनाचक्र में डालकर किया है और यदि कोई कसर रह गई है, तभी बीच में आकर दो-चार ब्रश विश्लेषणात्मक शैली में चला दिए हैं। इससे पात्रों का पूर्ण व्यक्तित्व ही नहीं सामने आता, उनमें स्वाभाविकता एवं यथार्थता का भी समावेश हो जाता है। लेखक ने उनके कार्य-व्यापारों में अनाधिकार चेष्टा नहीं की है। घटनाचक्र में पड़कर जो चरित्र जैसा बन गया है, वह उसी रूप में हमारे सामने आता है, लेखक ने अस्वाभाविकता को अपने पस फटकने तक नहीं दिया है। गुलेरी जी ने किसी भी पात्र को ऊँचा उठाने या नीचा गिराने के लिए कभी भी सायास प्रयत्न नहीं किया है। लहनासिंह की उदात्त अनुराग भावना अन्त में त्याग एवं उत्सर्ग का ऐसा अनुकरणीय आदर्श प्रस्तुत करती है कि वह देवत्व के पद तक अत्यन्त स्वाभाविक गति से पहुँच जाता है—उसके चरित्र-चित्रण में गुलेरी जी की यही सफलता है। सारी कहानी में केवल यही एक मूल बात है, जिसमें पूर्व के सारे प्रसार, प्रभावान्विति हो उठे हैं। लहनासिंह की अनुराग वृत्ति का गुलाब ऐसा खिला दिखाई देता है कि पाठक की दृष्टि उसी पर जमी रह जाती है। वह उसी की सुन्दरता में डूब जाता है। सात्विक प्रेम की प्रेरकता से उद्भूत और लहनासिंह के चरित्र सौंदर्य से सबलित होकर जो उत्सर्ग की महिमा अन्त में मुखरित हुई है। वही कहानी का यथार्थ प्रतिपाद और मूलभाव है। लहनासिंह में शौर्य है, साहस एवं आत्मविश्वास है, त्याग एवं बलिदान की सो-सो भावनाएँ हैं, कर्तव्य की पूर्णता एवं दायित्व का निर्वाह करने की भावना है। उसके हृदय के अन्तरतम प्रदेश से बहती हुई स्नेह-सरिता का एक बूँद जल भी वासना के पक से प्रभावित नहीं है।

‘उसने कहा था’ के कथोपकथन भी बहुत सफल बन पड़े हैं। वे नाटकीय और अभिनयात्मक हैं। उनके माध्यम से गुलेरी जी ने दोहरा कार्य बड़ी कुशलतापूर्वक लिया है। वे पात्रों के चरित्रों का प्रकाशन तो करते ही हैं, कथानक को भी गति-शीलता प्रदान करते हैं। प्रारम्भ में लड़के और लड़की का वार्तालाप, लहनासिंह और सूबेदारनी का वार्तालाप, लहनासिंह और जर्मन लेफ्टिनेण्ट के वार्तालाप में मनोविज्ञान का सूक्ष्म चित्रण मिलता है, पात्रों के मानस का विश्लेषण कर सकने की समर्थता प्राप्त होती है और घटनाओं को स्पष्ट कर सकने की सक्षमता भी। प्रत्येक पात्रों के कथोपकथन अत्यन्त स्वाभाविक एवं सजीव हैं। पात्रों के चरित्रों का अवगुणन कथोपकथनों के माध्यम से ही होता है और अन्त में धीरे-धीरे वे अपना सम्पूर्ण चरित्र खोलकर रख देते हैं। कथोपकथनों की एक अन्य विशेषता यह है कि वे छोटे, चुस्त

एव व्यंग्ययुक्त हैं। पात्रों के वार्तालाप में कृत्रिमता एवं अनर्गल प्रलाप का पूर्ण अभाव है। कथोपकथन के माध्यम से ही सारी कहानी समुचित की गई है और अन्त में मरणासन्न लहनासिंह के स्वगत कथन से ही कहानी का अन्त होता है :

“लहनासिंह ने दूसरी बाल्टी भरकर उसके हाथ में देकर कहा, ‘अपनी बाड़ी के खरबूजों में पानी दो।’ ऐसा खाद का पानी पजाब भर में नहीं मिलेगा।”

“हाँ देश क्या है, स्वर्ग है। मैं तो लड़ाई के बाद सरकार से दस गुना जमीन यही माँग लूँगा और फूलों के बूटे लगाऊँगा।”

“लाड़ी होरा को भी यहाँ बुला लोगे ? या वही दूध पिलाने वाली फिरगी में ?”

“चुपकर। यहाँ वालों को शरम नहीं।”

“देस-देस की चाल है। आज तक मैं उसे समझा न सका कि सिख तमाकू नहीं पीते वह सिगरेट देने में हठ करती है, ओठों में लगाना चाहती है और मैं पीछे हटता हूँ तो समझती है कि राजा बुरा मान गया अब मेरे मुलक के लिए लड़ेगा नहीं।”

‘उसने कहा था’ कहानी में वातावरण एवं देशकाल की दृष्टि से भी गुलेरी जी को अद्भुत सफलता प्राप्त हुई है। प्रारम्भ में ही उन्होंने अमृतसर के सामाजिक जीवन का ऐसे सूक्ष्म यथार्थ चित्रण किया है कि इस वातावरण के बारीक-से-बारीक रेशे भी उभरकर आँखों के सामने घूम जाते हैं : बड़े-बड़े शहरों के इक्के-गाड़ीवालों की जबान के कोड़ों से जिनकी पीठ छिल गई है और कान पक गए हैं, उनसे हमारी प्रार्थना है कि अमृतसर के बबूकार्टे वालों की बोली का मरहम लगावें। जब बड़े-बड़े शहरों की चौड़ी सड़कों पर घोड़ों को चाबुक से धुनते हुए, इक्के वाले कभी घोड़ों की नानी से अपना निकट सम्बन्ध स्थिर करते हैं, कभी राह चलते पैदलों की आँखों के न होने पर तरस खाते हैं; कभी उनके पैरों की अँगुलियों के पैरों को चीथकर अपने ही को लाया हुआ बताते हैं और संसार भर की ग्लानि, निराशा और क्षोभ के अवतार बने, नाक की सीध चले जाते हैं, तब अमृतसर में उनकी बिरादरी वाले तग चक्करदार गलियों में, हर एक लड़कीवाले के लिए हर का सत्र का समुद्र उमड़ाकर, ‘बच्चो खालसा जी।’ ‘हटो भाई जी।’ ‘ठहरना भाई।’ ‘आने दो लाला जी।’ ‘हटो बाछा’ कहते हुए सफेद फेटो, खच्चरों और बत्तकों, गन्ने और खोमचे और भारे वालों के जगल में राह लेते हैं। क्या मजाल है कि ‘जी’ और ‘साहब’ के बिना सुने किसी को हटाना पड़े। यह बात नहीं कि उनकी जीभ चलती ही नहीं—चलती है, पर मीठी छुरी की तरह मुहीन मार करती हुई। यदि कोई बुढ़िया बार-बार चित्तौनी देने पर भी लीक से नहीं हटती, तो उनकी वचनावली के ये नमूने हैं—‘हट जा जीने जोगिए, हट जा करमा वालिए, हट जा पुता प्यारिए। बच जा लम्बी वालिए।’ समष्टि में

इनके अर्थ होते हैं, कि तू जीने योग्य है, तू भाग्यो वाली है, पुत्रों को प्यारी है, लम्बी उमर तेरे सामने है, तू क्यों मेरे पहिये के नीचे आना चाहती है? बच जा ।<sup>१</sup> इस तरह के सजीव एवं स्वाभाविक वातावरण का निर्माण पूरी कहानी में हुआ है। युद्ध-स्थल का तो इतना सजीव एवं यथार्थ चित्रण इस काल की किसी कहानी में तो क्या, बाद की हिन्दी कहानी में भी प्राप्त होना दुर्लभ है। 'कनस्तरो पर सोना', 'युद्ध की सीलन भरी खाइयाँ', 'मन-मन भर फ्रांस की मिट्टी का बूटो में चिपकना' आदि छोटी-छोटी अनुभूतियों से युद्ध स्थल को अत्यन्त मार्मिकता के साथ चित्रित किया गया है। युद्ध से अवकाश मिलने पर सैनिकों का गदा गाना, फिरगी मेम की बात और फूहड़ मजाक आदि सभी सूक्ष्म बातें वातावरण को यथार्थ रंग देने के लिए ही सन्तुष्टि की गई हैं।

'उसने कहा था' की भाषा माधुर्य एवं प्रसाद गुणों से सम्पन्न है। भाषा में प्रवाह होने के साथ साथ सजीवता भी है। उर्दू-हिन्दी मिश्रित मुहावरेदार चलती भाषा की सुन्दर छटा सम्पूर्ण कहानी में दृष्टिगोचर होती है। कथावस्तु पंजाब प्रदेश से सम्बन्धित है, अतः उस प्रदेश में नित्यप्रति प्रयोग में आने वाले शब्दों एवं मुहावरों का सुन्दर प्रयोग भाषा में हुआ है, जिससे भाषा में रवानी आई है।

'उसने कहा था' ने हिन्दी कहानियों को एक अभिनव दिशा प्रदान की और प्रेम कहानियों को विराट एवं व्यापक परिवेश में कर्तव्य एवं प्रेरणा से सम्बद्ध कर जीवन यथार्थ के आयामों के मध्य विकसित होने का मार्ग खोला, जो एक महत्वपूर्ण उपलब्धि है। इसका कारण यही है कि गुलेरी जी का जीवन के प्रति एक स्वस्थ दृष्टिकोण था और उनकी दृष्टि साफ था; जैसा कि एक आलोचक ने कहा<sup>२</sup> है, 'जीवन में नीति और सदाचार को पूर्ण रूप से स्वीकार करते हुए भी वे सेक्स के नाम पर बिदकुने वाले आदमियों में से नहीं था' एक अन्य आलोचक<sup>३</sup> के अनुसार इसमें पक्के यथार्थवाद के बीच सुख की चरम-मर्यादा के भीतर भावुकता का चरम उत्कर्ष अत्यन्त निपुणता के साथ सम्पुटित है। घटना इसकी ऐसी है, जैसी बराबर हुआ करती है। पर उसके भीतर से प्रेम का एक स्वर्गीय स्वरूप भाँक रहा है—केवल भाँक रहा है निर्लज्जता के साथ प्रकार या कराह नहीं रहा। कहानी भर में कहीं प्रेम की नित्यज्ज प्रगल्भता, वेदना की बीभत्स निवृत्ति नहीं है। सुख के सुकुमार से सुकुमार स्वरूप पर कहीं आघात नहीं पहुँचता। इसकी घटनाएँ ही बोल रही हैं,

१ गुलेरी जी की अमर कहानियाँ, (१९४५), पृष्ठ ३६

२ डॉ० नेगेन्द्र : विचार और अनुभूति, (१९४५), मुरादाबाद, पृष्ठ ४६

३. पं० रामचन्द्र शुक्ल : हिन्दी साहित्य का इतिहास, (५वाँ संस्करण), बनारस, पृष्ठ ३५२

पात्रों के बोलने की अपेक्षा नहीं। एक अन्य सुविज्ञ<sup>१</sup> के अनुसार 'उसने कहा था' गुलेरी जी की कृति का प्रधान स्तम्भ है। यह कहानी चरित्र-प्रधान कहानी है और नि स्वार्थ प्रेम, आत्मत्याग, बलिदान और वीरता का सजीव चित्र प्रस्तुत करती है। इस कहानी अच्छी तरह समझने के लिए उसका प्रारम्भिक भूमिका भाग पहले समझ लेना चाहिए, क्योंकि प्रधान पात्र लहनासिंह के चरित्र की कुंजी और सम्पूर्ण कहानी के वातावरण का मूल भाग इसी में है। कथानक का विकास उत्तरोत्तर स्वाभाविक ढंग से होता है। उसमें नाटकीयता है, प्रभाव- ऐव्य है, घटनाओं की सुसम्बद्ध शृंखला है, उत्सुकता और कुतूहल है। और सुन्दर प्रभाशोत्पादक चरम सीमा है। पात्रों का चरित्र चित्रण करते समय लेखक को अपनी ओर से कुछ नहीं कहना पड़ता। विविध परिस्थितियों के बीच पड़कर अपने कथोपकथन से वे अपने चरित्र पर प्रकाश डालते हैं। लहनासिंह का चरित्र चित्रण निर्दोष और साथ ही कलात्मक है। वह मानवता की उच्च भूमि पर स्थित है। वह सवेदनशील, वीर, निर्भय, निःस्वार्थ, देश प्रेमी, कर्तव्य-परायण और त्याग भावना से ओत पोत है। उसकी वीरता यूरोपियन Chivalry की याद दिलाती है। गुलेरी जी ने उसे चरित्र द्वारा एक महान् आदर्श प्रस्तुत किया है। इस कहानी का कथोपकथन अत्यन्त कलात्मक, स्वाभाविक, सक्षिप्त, परिस्थिति के अनुकूल और भावात्मक है। भाषा सरल, मुहावरेदार, आडम्बरहीन और प्रभावोत्पादक है। कहानी में शृंगार और वीर का निष्कलक और शुद्ध निरूपण हुआ है।

'बुढ़ू का काँटा' गुलेरी जी की तीसरी कहानी है। इसमें रघुनाथ और भगवन्ती के जीवन के प्रणय पक्ष का सुन्दर विवेचन किया गया है। इन दोनों पात्रों का चित्रण अधिक मानवीय धरातल पर हुआ है और लहनासिंह की भाँति वे देवतुल्य नहीं हो गए हैं। "रघुनाथ एक ऐसा पुरुष चरित्र है जिसने स्वभावतः स्त्री वर्ग के सम्मुख वह अपने में हीन ग्रन्थि पाता है ऐसी क्यों है? उसके लिए कहानी में चरित्र चित्रण और विश्लेषण दोनों की विधि रखी गई है, पिता की कठोर शिक्षा का प्रभाव बालकपन से ही स्वभाव पर ऐसा पड़ गया था कि दो वर्ष प्रयाग में स्वतन्त्र रहकर भी अपने चरित्र को केवल पुरुषों के समाज में बैठकर पवित्र रखता था। जो कोने में बैठकर उपन्यास पढ़ा करते हैं उनकी अपेक्षा खुले मैदान में खेलने वालों के विचार अधिक पवित्र होते हैं इसलिए फुटबाल और हॉकी के खिलाड़ी रघुनाथ को कभी के विचार अधिक पवित्र होते हैं इसलिए फुटबाल और हॉकी के खिलाड़ी रघुनाथ को कभी स्त्री विषयक कल्पना ही नहीं होती थी वह मानवीय सृष्टि में अपनी माता को छोड़कर और स्त्रियों के होने से अनभिज्ञ था। फलतः इस चरित्र में एक अजीब राह

१. डॉ० लक्ष्मीसागर वाष्णीय : हिन्दी साहित्य का इतिहास, (छठा संस्करण १९५४), इलाहाबाद, पृष्ठ २८६

की सौम्यता मिलती है, जिसमें यद्यपि स्त्री वर्ग की ओर से हीन-ग्रन्थ अवश्य है। लेकिन फिर भी इस प्रेम विषयक भोलापन और बचपने के अतिरिक्त स्नेह और कृपा की तीव्रता भी है। रघुनाथ झुझला कर भगवन्ती को उसकी नाक पर एक मुक्का जमाता है, तथा रघुनाथ के दौड़ने से भगवन्ती के पैर के तलुपे में एक काटा भी चुभ-जाता है। वस्तुतः ये दोनों घटनाएँ रघुनाथ के भोलेपन की एक सीमा के उदाहरण हैं, लेकिन दूसरी सीमा पर जब वह उसकी नाक से लहू बहते देखता है, वह अपने को एकदम से भूल कर पश्चात्ताप और दुःख के पाश में फँस जाता है। उसका मुँह पसीना पसीना हो जाता है। उसे इतनी ग्लानि हुई कि वह इन लहू के बूँदों के साथ धरती में समा जाय। दूसरी ओर रघुनाथ ज्यों ही भगवन्ती के पैर के तलवे में चुभे हुए काँटों को देखता है और उसे पता चलता है कि यह सब उसके ही कारण हुआ, वह फौरन वही भगवन्ती के सामने घुटने टेककर बैठ जाता है और उसके पैर को खींचकर रूमाल से धूल झाड़ता हुआ काँटे को निकालने लगता है। इस कहानी में भी 'उसने कहा था' की भाँति विभिन्न घटनाओं का सगुफन गुलेरी जी ने बड़ी कुशलता से किया है और रोचकता, कौतूहलता एवं नाटकीयता को अन्त तक बनाए रखने में उन्हें पर्याप्त अंशों में सफलता प्राप्त हुई है। यद्यपि यह कहानी कलात्मक मोष्टव की दृष्टि से 'उसने कहा था' के समक्ष नहीं है, पर अपनी रोचकता में वह उससे कम नहीं है। इसमें भी कल्पनाशीलता एवं सयोग तत्वों (blance element's) का प्रयोग हुआ है, जो कही कही अतिरिक्त सा प्रतीत होता है और कहानी को अमृतुलित बनाता है। यद्यपि घटनाएँ बड़ी तीव्रता से घटित होती हैं और उनमें बहुत प्रवाह है, पर उनमें स्वाभाविकता एवं सहजता पर कही-कही आघात पड़ता है।

जहाँ तक इस कहानी में पात्रों के चरित्र-चित्रण का प्रश्न है, गुलेरी जी ने रघुनाथ और भगवन्ती के चरित्रों को नाटकीय ढंग से प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया है, पर इसमें लहनासिंह या सूवेदारनी के चरित्रों के प्रकाशन की भाँति सफलता नहीं प्राप्त हुई है। रघुनाथ का चरित्र मानवीय होने का सा आभास देता है, पर बहुत विचित्र एवं अस्वाभाविक सा बन पड़ा है। भगवन्ती का चरित्र अवश्य ही सफलतापूर्ण उभरा है और उसमें उदात्त तत्वों का अकन बड़ी सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि से स्वाभाविकता से किया गया है।

इस कहानी का प्रारम्भ इस प्रकार होता है : 'रघुनाथ प् प् प्रा ना द् त् त्रिवेदी या रु ड ना त प शदि त्रिवेदी। यह क्या ? क्या करें दुविधा में जान हैं। एक ओर तो हिन्दी का यह गौरवपूर्ण दावा है कि इसमें जैसा बोला जाता है। दूसरी ओर हिन्दी के कर्णधारों का अविगत शिष्टाचार है कि जैसे धर्मोपदेशक कहते हैं कि हमारे कहने पर चलो हमारी करनी पर मत चलो। वैसे ही जैसे हिन्दी के आचार्य लिखें वैसे लिखो जैसे वे बोले, वैसे मत लिखो। शिष्टाचार भी कैसा ? हिन्दी साहित्य

सम्मेलन के सभापति अपने व्याकरण कथापित कठ से कहे, पर्सोत्तमदास और हकिसन लाल और उनके पिटठू छापें ऐसी तरह कि पडा जाय, पुरुषोत्तम अ दास अ, और हरकृष्णलाल अ ।' यह प्रारम्भ बडा असगत सा प्रतीत होता है और कहानी के साथ इसका कोई सम्बन्ध नहीं है यह अपने आप मे एक स्वतन्त्र अंश प्रतीत होता है, जो पूरी कहानी के प्रभाव को नष्ट कर देता है । हालाँकि इसका अन्त थोडे स्वाभाविक एव तीव्रतर रूप मे करने की चेष्टा गुलेरी जी ने अवश्य ही की हैं ।

“घू घट के भीतर जहाँ आँखे होनी चाहिए, वहाँ कुछ गीलापन दिखा ।”

रघुनाथ ने एक हाथ उसकी कमर मे डालकर उसे अपनी ओर खीचना चाहा मालूम पडा कि नदी के किनारे का किला, नीव के गल जाने से धीरे-धीरे घस रहा है । भगवती का बलवान शरीर, निराश होकर, रघुनाथ के कंधे पर झूल गया । कंधा आँसुओं से गीला हो गया ।

मेरा कसूर मेरा गवाँरपन मे उजड़ड मेरा अपराध मैंने क्या कह डा डा आ घिगगी बँध चली ।

“उसका मुह बन्द करने का एक ही उपाय था । रघुनाथ ने वह किया ।”

यह चरमसीमा का नाटकीय रूप थोडा स्वाभाविक लगता है । ‘सुखमय जीवन’ में भी कुछ-कुछ इसी प्रकार की चरम-सीमा चित्रित हुई है, जिसमे रोचकता और कौतूहलता है । “उन्होंने मुस्कुराकर कहा दोनो मेरे पीछे-पीछे चले आओ । कमला ! तेरी माँ ही सच कहती थी । वृद्ध बगले की ओर चलने लगे । उनकी पीठ फिरते ही कमला ने आँखें मूद कर मेरे कंधे पर सिर रख दिया ।” जबकि ‘उसने कहा था’ का अन्त इस प्रकार हुआ है, “कुछ दिन पीछे लोगो ने अखबारो मे पडा फ्रास और बेलजियम ६८ बी सूची मैदान मे घावो से मरा न ७७ सिख राइफल्स जमादार लहनासिंह ।” इस प्रकार गुलेरी जी की कहानियो मे चरम-सीमा का निर्वाह बड़ी कुशलता से हुआ है । जिनमे नाटकीयता, उत्सुकता, तीव्रता, स्वाभाविकता एव सहजता बनाए रखते मे उन्हें बड़ी सफलता प्राप्त हुई है । अपनी कहानियो मे कथोपकथनो का भी बड़ा सुन्दर सगुफन किया है । उनके कथोपकथन नाटकीय एव विश्लेषणात्मक दोनो ही प्रकार हैं । उनके माध्यम से उन्होंने पात्रो के मानस का विश्लेषण बड़ी सूक्ष्मता से किया है और उनके माध्यम से घटनाओं का विकास एव कथानक का विस्तार किया है । इस दृष्टि से वे कथोपकथन बडे सार्थक बन पडे हैं, उनमे व्यंग्य है, पैनापन है, सूक्ष्मता एव भावाभिव्यक्ति की समर्थता है । एक उदाहरण इस प्रकार है ।

“तुम्हारा नाम क्या है ?”

१. गुलेरी जी की अमर कहानियाँ, (बुढ़ा का काँटा-कहानी), पृष्ठ ३७



“भगवन्ती !”

“रहती कहाँ हो ?”

“मामी के पास वही जिसने कुएँ पर पानी पिलाया था ।”

उस दिन का स्मरण आते ही रघुनाथ चुप हो गया । फिर कुछ देर ठहर कर बोला—“तुम मेरे पीछे क्यों पड़ी हो ?”

“तुम्हें आदमी बनाने को, जो तुम्हें बुरा लगा हो, तो मैंने भी अपने किए का लहू बहाकर फल पा लिया, एक सलाह दे जाती हूँ ।”

“क्या ?”

“कल से नदी में नहाने मत आना ।”

“क्यों ?”

“गोते खाओगे, तो कोई बचाने वाला नहीं मिलेगा ।”

“रघुनाथ भैया, पर सम्हल कर बोला, “अब कोई मेरी जान बचाएगा तो पीछा नहीं करूँगा, दो गाली भी सुन लूँगा ।”

“इसलिए नहीं, मैं आज अपने बाप के यहाँ जाऊँगी ।”

“तुम्हारा घर कहाँ है ?”

“जहाँ अतड़ियों के डूबने के लिए कोई नदी नहीं है ।”

इसी प्रकार ‘उसने कहा था’ का भी कथोपकथन है ।

‘लहनासिंह ने दूसरी बाल्टी भरकर उसके हाथ में देकर कहा, ‘अपनी बाड़ी के खरबूजों में पानी दो ।’ ऐसा खाद का पानी पंजाब भर में नहीं मिलेगा ।”

“हो देश क्या है, स्वर्ग है । मैं तो लडाई के बाद सरकार से दस गुना जमीन यहाँ माँग लूँगा और फूलों के बूटें लगाऊँगा ।”

“लाड़ी होरा को भी यहाँ बुला लोगे ? या वही दूध पिलाने वाली फिरंगी मेम ?”

“चुपकर । यहाँ वालों की शरम नहीं ।”

‘देश-देश की चाल है । आज तक मैं उसे समझा न सका कि सिख, तम्बाकू नहीं पीते वह सिगरेट देने में हट करती है । ओठों में लगाना चाहती है और मैं पीछे हटता हूँ, तो समझती है कि राजा बुरा मान गया अब मेरे मुलक के लिए लड़ेगा नहीं ।’ इस प्रकार गुलेरी जी कथोपकथन, वातावरण निर्माण की दृष्टि से सफल रहे हैं । यद्यपि उनकी तीन कहानियाँ ही प्राप्त होती हैं, पर वे सभी ऐतिहासिक महत्व की कहानियाँ हैं और हिन्दी कहानी की प्रगति एवं परम्परा में गुलेरी जी का महत्त्वपूर्ण योगदान स्वीकारा जाएगा ।

१. गुलेरी जी की अमर कहानियाँ, (बुद्धू का कौटा-कहानी), पृष्ठ ३०

२. गुलेरी जी की अमर कहानियाँ, (उसने कहा था-कहानी), पृष्ठ ४१

विश्वम्भरनाथ शर्मा 'कौशिक'

विश्वम्भरनाथ 'कौशिक' मुख्यतः सामाजिक सचेतना के कहानीकार हैं। उनकी कहानियों में यथार्थ एवं आदर्श का विशिष्ट सम्मिश्रण है, जिससे समाज में पुनरुत्थान, सुधार एवं नवजागरण की भावनाओं की सूक्ष्म अभिव्यक्ति हुई है। उनकी कहानियों में पारिवारिक जीवन के छोटे-छोटे यथार्थ चित्र, वैवाहिक सम्बन्धों के प्रति पवित्रतावादी दृष्टिकोण, भाग्यवाद में अटूट विश्वास आदि मध्यवर्गीय समाज के नैतिक मूल्यों एवं मर्यादा का चित्रण हुआ है। उन्होंने अपनी कहानियों में व्यक्ति के जीवन को नैतिकता और समाज कल्याण की कसौटी पर परखकर उसकी वैयक्तिक समस्याओं का समाधान सामाजिक सन्दर्भों के आयामों की सीमाओं में अन्वेषित करने का प्रयास किया है और समष्टि चिंतन को अभिव्यक्ति दी है वे जीवन के वाह्य रूपों एवं समस्याओं से अधिक सम्बद्ध हैं इसीलिए उनकी कहानियों का भी मूल स्वरूप सुधारवादी एवं आदर्शवादी है—हालांकि उनमें यथार्थवाद के प्रति भी आग्रह है। उनकी कहानियों में मानव हृदय के स्पन्दन विविध आयामों में मुखरित हुए हैं और मध्यवर्गीय मनोविज्ञान के अनुरूप सुधारवादी प्रवृत्तियों का निरूपण हुआ है, जो समकालीन आर्य समाज आदि विभिन्न सुधारवादी धार्मिक एवं सामाजिक-सांस्कृतिक आन्दोलनों की विचारधारा के फलस्वरूप हुआ है, जिनकी चर्चा इस अध्याय के प्रारम्भ में विस्तार से की जा चुकी है।

विश्वम्भरनाथ शर्मा 'कौशिक' की प्रथम कहानी 'रक्षाबन्धन' १९१३ में प्रकाशित हुई थी, तब से उनकी कहानियों की संख्या प्रेमचन्द की कहानियों की संख्या के ही बराबर हो गई है। 'भिखारिणी', 'मणिमाला', 'कल्प-मन्दिर', और 'चित्रशाला', आदि उनके प्रसिद्ध कहानी संग्रह हैं। 'ताई', 'रक्षाबन्धन', 'पवन-पतित', 'स्मृति', 'छोटा-भाई', 'इक्केवाला', तथा वह प्रतिमा आदि अत्यन्त लोकप्रिय कहानियाँ हैं। कौशिक जी की अधिकांश कहानियाँ घटना-प्रधान हैं, पर उन घटनाओं की संयोजना बहुत ही कुशल ढंग से हुई है, जिसमें रोचकता एवं कौतूहलता अन्त तक बनी रहती है। ये घटनाएँ चूंकि अत्यन्त तीव्रगति से घटती हैं, इसलिए उनमें तीव्रता के साथ प्रवाह भी निरन्तर विद्यमान रहता है—इसमें कौशिक जी को बहुत सफलता प्राप्त हुई है। उन्होंने पात्रों या उनके चरित्र चित्रण पर उतना ध्यान नहीं दिया है; जितना घटनाओं के कुशल सङ्गुफन या विधि परिस्थितियों से उत्पन्न गुणधर्मों को सूक्ष्म ढंग से प्रस्तुत करने की ओर। उन्होंने दैनिक जीवन की साधारण घटनाओं को लेकर पूर्ण लेखकीय सहानुभूति के साथ उनका चित्रण किया है, पर प्रेमचन्द जैसी सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि उनके पास न थी—वे उतनी मानवीय संवेदनशीलता उत्पन्न करने में असमर्थ रहे हैं, जो प्रेमचन्द की कहानियों की अपनी ही विशिष्टता है। प्रेमचन्द की कहानियों के समान कौशिक जी की कहानियों में विषय का विविध विस्तार मिलता

है और न बहु-विधिय जीवन-परिवेश के आयामों को यथार्थ स्पर्श देने की प्रवृत्ति भी नहीं मिलती। अतः प्रेमचन्द या कौशिक जी की तुलना करना दुराग्रह मान होगा, जैसा कुछ आलोचक प्रायः करने की चेष्टा करते हैं। कौशिक जी की विशेषता यही है कि सयोग तत्वों (Chance Elements) और अपूर्व कल्पनाशीलता का घटनाओं के साथ वे अपनी कहानियों में ऐसा समन्वय करने हैं कि सारी कहानी अत्यन्त तीव्रता से अग्रसर होती है और उस प्रवाह में कहते हुए अवश पाठक का ध्यान आकस्मिकता स्वाभाविता या विश्वसनीयता की ओर नहीं जाना।

‘रक्षाबन्धन’ में सारी कहानी कथोपकथनों के माध्यम में कहने का प्रयत्न किया गया है। एक भ्रातृहीन बालिका राखी बाँधने के लिए उदास अपने दवाजे पर खड़ी है। अचानक ही एक युवक उसकी करुण इच्छा जानकर राखी बंधवा लेता है और कुछ पैसे देकर चला जाता है। घर आने पर युवक ने उस राखी को सुरक्षित अपने बक्स में रख दिया। पाँच वर्ष बाद इस युवक घनश्याम का मित्र अमरनाथ उसके विवाह के लिए एक लड़की ढीक करता है। वह लड़की और कोई नहीं, वह राखी बाँधने वाली लड़की है और दोनों भाई बहन का मिलन होता है। इस कहानी में कथोपकथन इस प्रकार प्रयुक्त किए गए हैं।

अमरनाथ—(घनश्याम से) तुम्हारे लिए दुल्हन ढूँढ ली है।

सब—(एक स्वर से) फिर क्या तुम्हारी चादी है।

अमरनाथ—फिर वही दिल्लीगी। यार तुम लोग अजीब आदमी हो।

तीसरा—अच्छा बताओ, कहाँ ढूँढी?

अमरनाथ—यही लखनऊ में।

दूसरा—लड़की का पिता क्या करता है?

तीसरा—यह बुरी बात है।<sup>१</sup>

इस प्रकार कहानी के कथोपकथन नाटको के कथोपकथन की भाँति हो जाते हो जाते हैं, जो नाटको में तो अच्छे लगते हैं, कहानियों में नहीं। सयोग तत्वों का आश्रय लेकर भाई ‘बहन’ को अन्त में जिस प्रकार मिलाया गया है, उस पर विश्वास करना कठिन है पर जैसा कि मैंने ऊपर कहा न कि सारी कहानी बड़ी तीव्रता से घटित होती है और अन्त में एक मोहक भावुकता या आदर्श का निर्माण कर जाती है, पर जब हम कहानियों में स्वाभाविकता एवं यथार्थ की बातें करते हैं, तो भावुकता या आदर्श, जो आकस्मिक रूप से प्रस्तुत किया गया हो, की प्रशंसा नहीं कर सकते। उनकी प्रसिद्ध कहानी ‘ताई’ में पति-पत्नी के प्रेम तथा दूसरे बच्चे के प्रति स्नेह एवं वात्सल्य की समस्या उठाई गई है। इसमें किञ्चित् मनोवैज्ञानिक चित्रण बड़ी सूक्ष्मता

१. विश्वम्भरनाथ शर्मा कौशिक-रक्षाबन्धन-कहानी

से किया गया है, जिसमें कौशिक जी को अवश्य ही सफलता प्राप्त हुई है। रामजीदास का अपने भतीजे मनोहर के प्रति असीम स्नेह है और वे उसे अपने पुत्र की ही भाँति देखते-भालते, उसकी प्रत्येक इच्छा पूर्ण करते हैं। उनकी पत्नी रामेश्वरी को इससे बहुत चिढ़ होती है और वह मनोहर से स्पर्धा करने लगती हैं। यद्यपि वह भी माँ है और स्नेह एव वात्सल्य से वंचित नहीं है। वह भी अपने अवचेतन रूप में उसे मातृत्व एव स्नेह की भावनाओं से अकवारती रहती है, पर उसे कभी स्पष्टतया सामने नहीं आने देती, उस पर स्पर्धा एव विशेष का मोटा आवरण डाले रहती है। यहाँ मनोवैज्ञानिक चित्रण एव समान के विश्लेषण का अत्यन्त उपयुक्त अवसर था और कहानीकार सूक्ष्म मानसिक अन्तर्द्वन्द्वों के चित्रण से सारी कहानी विकसित कर सकता था, पर कौशिक जी ने यहाँ भी वर्णनात्मक शैली का ही उपयोग किया है और सभी कुछ अपनी ओर से ही कहा है। यह कदाचित् यथार्थ पर आदर्शवाद की आयास प्रतिष्ठा करने के लिए ही किया गया है, जिससे इसमें इतिवृत्तात्मक गुणों का समावेश अधिक हो गया है। उनमें सादृश्यता उतनी अधिक है कि चरम सीमा के बाद भी भूमिका और उपसंहार का संयोजन किया गया है और आदर्शवाद की पूर्ण एव स्पष्ट रूप में प्रतिष्ठापना की गई है। इसमें वर्णन शैली का एक उदाहरण है :

“रामेश्वरी एक सप्ताह तक बुखार में पड़ी रही। कभी-कभी जोर से चिल्ला उठती और कहती—‘देखो-देखो वह गिरा जा रहा है। उसे बचाओ—दौड़ो मेरे मनोहर को बचा लो।’

कभी वे कहती—‘बेटा मनोहर मैंने तुझे नहीं बचाया। हा-हा मैं चाहती, तो बचा सकती थी—मैंने देर कर दी।’

इसी प्रकार के प्रलाप वे किया करती।

मनोहर की टांग उखड़ गई थी। टाँग बिठा दी गई। वह क्रमशः फिर अपनी असली हालत पर आने लगी।

एक सप्ताह बाद रामेश्वरी का ज्वर कम हुआ, अच्छी तरह होश आने पर उन्होंने पूछा—‘मनोहर कैसा है?’

रामजीदास ने उत्तर दिया—‘अच्छा है।’

रामेश्वरी—‘उसे मेरे सामने लाओ।’

मनोहर रामेश्वरी के पास लाया गया। रामेश्वरी ने उसे बड़े प्यार से हृदय लगाया। आँखों से आँसुओं की झड़ी लग गई, हिचकियों से गला रुंध गया।

रामेश्वरी कुछ दिनों बाद पूर्ण स्वस्थ हो गई। अब वे मनोहर की बहन चुन्नी से भी द्वेष और घृणा नहीं करती। और मनोहर तो अब उसका प्राणाधार हो गया है। उसके बिना उन्हें एक क्षण भी कल नहीं पड़ती।<sup>१</sup>

१. विश्वम्भरनाथ शर्मा कौशिक : ताई-कहानी

इस प्रकार चरमसीमा के बाद भी उपसहार देकर लेखक ने अपनी ओर से रामेश्वरी का हृदय परिवर्तन का वर्णन किया है, जो प्रभाव को बढ़ाता नहीं, बरन् कम करता है। 'ताई' में इतिवृत्तात्मकता अधिक होते हुए भी परिस्थिति योजना का सघटन बहुत ही अनुकूल हुआ है। पतंग के फेर में ताई के देखते-देखते मनोहर छूत पर से गिर पड़ता है और उसको बचाने की वह चेष्टा नहीं करती। उसके इस क्रूर निश्चय के मूल में मनोवृत्ति का कौसा दूषित खेल है इसी को विधिवत् चित्रित करने में लेखक ने अधिक समय लगा दिया है, और प्रसारित इतिवृत्त के माध्यम से यह दिखाने की चेष्टा की है कि इस सीमा तक क्रूरता ताई में किन प्रकार अपना रूप संगठित कर सकी है। अपने पराये का भेद इतना पशुत्व-प्रेरक हो सकता है इनका उदाहरण ताई के आचरण में मिलता है। परन्तु इस सीमा तक व्यक्ति कैसे और किन मानसिक स्थितियों में पहुँच सकता है, इसका विवरणपूर्ण इतिवृत्ति पहले दे दिया गया है। किस प्रकार ताई में पुत्र प्राप्ति की प्रबल लालसा है, पर वह अपने भतीजे को उस रूप में ग्रहण नहीं कर पाती, जिस रूप में उसके पति करते हैं। दूसरी परिस्थिति यह पैदा होती है कि उसके पति वकील साहब बालक के प्रति अत्यन्त-स्नेह का अधिकाधिक अनुभव करते हैं। इनसे उसमें तीव्र प्रतिहिंस की भावना उद्दीप्त होती है। ताई के क्रूर रहने से बालक मनोहर में भी जो उसके प्रति सहज अविश्वास दिखाई पड़ता है, उससे भी ताई की क्रूर वृत्ति उत्तेजित होती है। इन परिस्थितियों को लेखक ने जो विशेष क्रम से सजा दिया है उनसे प्रस्तुत परिणाम सहज और सजीव हो उठा है। मनोवैज्ञानिक उतार चढ़ाव दिखाते हुए आगे बढ़ना पड़ा है, इसलिए इतिवृत्त की अधिकता स्वीकार करनी पड़ी है और कहानी का विस्तार हो गया है।' वास्तव में कौशिक जी ने अपनी किसी भी कहानी में एक पात्र, घटना या संवेदना को न चित्रित कर बहुत विस्तार में चले जाते हैं जिससे वे घटनाओं की ओर ही ध्यान दे पाते हैं, पात्रों की ओर नहीं।

इसका परिणाम यह हुआ है कि पात्रों का चरित्र-चित्रण बहुत कुशल ढंग से या अभिनयात्मक ढंग से उनकी कहानियों में नहीं मिलता। उन्होंने एक स्थान पर लिखा है 'नित्य जो चरित्र देखने को मिलते हैं, उन चरित्रों से भिन्न कोई ऐसा अनोखा चरित्र उपस्थित करना, जिसे देखकर विज्ञ पाठक फड़क उठे—उनके हृदय में यह बात पैदा हो कि मनुष्य चरित्र के सम्बन्ध में उन्हें कोई नई बात मालूम हुई, यही चरित्र चित्रण की कला है।' कौशिक जी ने अपने इस दृष्टिकोण को वर्णनात्मक शैली में ढालकर ही प्रतिफलित किया है, जिससे अपने पात्रों के सम्बन्ध में उन्हें सारी बातें स्वयं ही कहनी पड़ती हैं, पाठकों के लिए स्वयं सोचने-समझने या कहानी-में भाग लेने का कोई अवसर नहीं रह जाता। उनकी 'वह प्रतिमा' कहानी में भी यही बात देखी जा सकती है। यह कहानी भी पारिवारिक घरायश पर उपस्थित है और पति-पत्नी

दो चरित्रों को लिया गया है और उनके माध्यम से पति-पत्नी के सहज प्रेम निष्ठा की समस्या को चित्रित करने का प्रयत्न किया गया है। कथानक का आरम्भ चमेली के विवाहित जीवन से आरम्भ होता है और उसके परिवार की विविध समस्याओं से विस्तार करते हुए अन्त में चमेली की मृत्यु से कहानी समाप्त होती है। इसमें भी लेखक का उद्देश्य आदर्श की प्रतिष्ठापना की ओर रहा है, इसलिए चरित्र-चित्रण का ध्यान उसे कम रहा है या उसका अवकाश ही नहीं मिल पाया। चमेली या उसके पति के चरित्रों की कुछ अस्पष्ट रेखाएँ ही उभर आती हैं या वह वर्णन जो स्वयं लेखक ने किया है। विभिन्न परिस्थितियों सन्दर्भ में स्वयं उन पात्रों के अपने कार्य-व्यापारों से व्यक्तित्व के विभिन्न रेशों का नाटकीय ढंग से उद्घाटन नहीं हो पाया है। एक आलोचक<sup>१</sup> ने लिखा है कि कौशिक ने अधिकतर घटना प्रधान कहानियाँ लिखी हैं और वे घटनाएँ दैनिक सामाजिक या पारिवारिक जीवन से लेते हैं। पारिवारिक जीवन के उन्होंने बहुत सुन्दर चित्र प्रस्तुत किए हैं किन्तु उनकी कुछ कहानियाँ चरित्र-प्रधान भी हैं, जिनमें वे प्रभावपूर्ण और मनोवैज्ञानिक ढंग से चरित्र-परिवर्तन उपस्थित करते हैं। अधिकतर उन्होंने कुरीतियों और कुप्रथाओं का चित्रण किया है। उनकी कहानियों के पात्र ऐसे चरित्र का उद्घाटन करते हैं, जो मानवी होते हुए एकदम नवीन प्रतीत होता है। कथोपकथन द्वारा वे पात्र की मानसिक परस्थिति पर अच्छा प्रकाश डालते हैं। उनके कथोपकथन सक्षिप्त, स्वाभाविक और भावों के अनुकूल होते हैं। भाषा उनकी साफ सुथरी और मुहावरेदार है।

पाँडेय बेचन शर्मा उग्र

पाण्डेय बेचन शर्मा 'उग्र' मुख्यतः एक विद्रोही कहानीकार हैं। उनके समय में एक तो प्रेमचंद की कहानी परम्परा थी, दूसरे जयशंकर प्रसाद की कहानी-परम्परा थी। उन्होंने उनमें से किसी का पालन नहीं किया और दोनों के प्रति विद्रोही भाव धारण करते हुए एक नई कहानी परम्परा को जन्म देने का प्रयत्न किया। उग्र जी एक विद्रोही कलाकार ही नहीं, समाज की विकृतियों एवं विषमताओं को पहचानने वाले कहानीकार हैं। अपने आरम्भिक काल में सामाजिक क्षेत्र में अभूतपूर्व परिवर्तन उनका परम लक्ष्य था और इसके लिए उन्होंने अपने विचारों में सूर्य जैसी तीक्ष्ण, भावना का विद्युद्वायुयित आवेग एवं यथातथ्य चित्रण कर आक्रोश एवं असयम का पथ चुना। उन्होंने काल्पनिक आदर्शों एवं नैतिक आडम्बरो, परम्परा एवं रूढ़ियों का तीव्र स्वरो में विरोध किया और एक नए प्रकार के 'उपयोगितावाद' को चलाने का प्रयास किया। सरकार, प्रशासनिक नीति, नौकरशाही, राजनीतिक दल एवं उनके नेताओं के हथकण्डे, वर्ण-जाति व्यवस्था, ऊँच नीच का भेद-भाव, निर्धन, पूँजीपति

१. डॉ० लक्ष्मीसगर वाष्ण्य : हिन्दी साहित्य का इतिहास' (छठा संस्करण-१९६४),  
इलाहाबाद, पृष्ठ २९०

के विषम सम्बन्ध, रूढ़ि-परम्परा एवं अन्धविश्वास, स्त्री-पुरुष के अमर्यादित सम्बन्धों एवं उच्छृंखल वैवाहिक सम्बन्धों आदि का उग्र जी ने अपनी कहानियों में भण्डा-फोड़ किया है। वेश्या, विधवा, भिखारी एवं गुण्डे अनेक आक्रोश के अविक बिन्दु रहे हैं। 'दोजख की आग', इन्द्र धनुष, 'रेगमी' 'निलंज' 'चिन्गारियाँ' 'बलात्कार', 'सनकी' अमीर आदि उनके प्रसिद्ध कहानी संग्रह हैं। 'उनकी मा', 'चाँदनी', 'भुतमा', 'देश-भक्त', 'मुक्त', 'संगीत समाधि', 'मोको घुनरी की साव', 'चौड़ा घुरा' तथा 'रेशमी' आदि उनकी प्रसिद्ध कहानियाँ हैं।

उग्र को कुछ लोग प्रकृतवादी कहानीकार मानते हैं, पर वे शुद्ध रूप में प्रकृतवादी कहानीकार हैं नहीं। उन पर प्रकृतवाद और अति-यथार्थवाद का प्रभाव पड़ा अवश्य है, पर वह आशिक रूप में ही है। उग्र प्रकृतवाद की विशेषताओं का प्रतिनिधित्व नहीं करते। जिलासिता अथवा मात्र घृणास्पद चित्रों का वर्णन करने से ही कोई लेखक प्रकृतवादी नहीं बन जाता। इसी भ्रांतिमूलक धारणा के कारण उग्र को हिन्दी में जितनी आलोचनाओं का सामना करना पड़ा है, वह एक दुर्भाग्यपूर्ण काल के हैं। उग्र ने पहली बार जमींदारों एवं किसानों के संघर्ष के नाटक या ऐय्यारी, तिलस्मी एवं जासूसी चमत्कारिता का प्रहसन न खोलकर समाज के उस घोर यथार्थ का चित्रण किया है, जिसमें तत्कालीन समाज पतनोन्मुख हो रहा था। उग्र ने ही समाज के घृणित परिवेश का द्वार खोला था, जिसमें मानवता अपने खंडित रूप में करुण आर्त्तनाद कर रही थी, और नारियाँ पुरुष के छल कपट एवं कामलोलुपता की वेदी पर अपने सतीत्व एवं मर्मादा को बलिदान कर रही थी। यह एक कठिन कार्य था, जिसे उग्र ने अत्यन्त सफलतापूर्वक सम्पादित किया। जो आलोचक घृणित एवं दमघोट वातावरण के सौन्दर्यमूलक चित्रण की आशा करते हैं, वे कदाचित् यह भूल जाते हैं कि यथार्थ नग्न से नग्न एवं भीषण से भीषण परिस्थितियों का भी बिना किसी भेद-भाव के साहस पूर्वक सामना करता है और उनका यथातथ्य चित्रण करता है। कोई लेखक कितना ही गंदा एवं कामुक लगने वाला चित्रण क्यों न करे, यदि उसका उद्देश्य यथार्थवाद का चित्रण करना है, तो उसे किसी भी प्रकार 'घृणित' साहित्य देने के लिए लाञ्छित नहीं किया जा सकता। फिर उग्र ने कभी भी स्थिति का रहस्यपूर्ण चित्रण करने का प्रयत्न नहीं किया है। कुछ न कुछ कहानियाँ ऐसी अवश्य हैं, जो किंचित अमर्यादित एवं असंयमित अवश्य हो गई हैं और जिन पर मूल्य-मर्मादा एवं आदर्श का दावा करने वाले परम्परावादी आलोचक अपनी नाक-भौं सिकोड़ सकते हैं, पर वह लेखक का कलात्मक असयम नहीं, स्थिति के यथार्थ चित्रण की अनिवार्यता थी। उस यथार्थता के सम्बन्ध में इन तथाकथित आलोचकों ने या तो केवल उड़ती हुई खबरे सुन रखी हैं या फिर उनका ज्ञान किताबों या जर्नल्स के सहारे उन तक पहुँचा है। अपनी आखों से उस यथार्थ के प्रत्यक्ष अवलोकन का 'दुर्भाग्य' (!) उन्हें कभी नहीं प्राप्त हुआ। उग्र ने

अपनी कहानियों के माध्यम से समाज के उस विलासी परिवेश का भण्डाफोड किया है, जिसमें तथाकथित आदर्शवादी पुरुष समाज अपना जीवन जीता है। उन्होंने अपने सभी पात्रों को जीवन के यथार्थ से ग्रहण किया है और उन यथार्थवादी पात्रों के माध्यम से जीवन की आलोचना यथार्थ पृष्ठभूमि पर की है। उनकी कहानियों में यथार्थवाद का स्वरूप आलोचनात्मक है, जो उनके तीव्र असंतोष, आक्रोश एवं परिवर्तनशीलता की अकुलाहट के साथ अभिव्यक्त हुआ है। इन यथार्थवादी पात्रों में उनके जीवन का आदर्श भी यात्रिक रूप में नहीं बरन् यथार्थ पृष्ठभूमि पर ही अभिव्यक्त हुआ है। इन पात्रों का आदर्शवादी अलौकिक अथवा अविश्वसनीयता नहीं है, पर यह भी स्वीकारना होगा कि इन सभी पात्रों में यथार्थ की सभी आवश्यकताएं पूर्ण नहीं हुई हैं। उनके व्यक्तित्व अधिकांश कहानियों में खंडित हैं और उनमें एकाकिकता है। उनमें निरपेक्ष सन्तुलन एवं व्यक्तित्व प्रकाशन के लिए जिन सूक्ष्म रेखाओं की आवश्यकता थी, उनसे वे एक प्रकार से रहित हैं। उग्र ने इन पात्रों के चरित्र चित्रण में किसी प्रकार का मनोवैज्ञानिक आधार नहीं ग्रहण किया है। यद्यपि कई कहानियों में उनके चरित्र-चित्रण में नाटकीयता है, फिर भी मानवीय अंतर्द्वन्द्वों के उद्घाटन में तथा मानस मन के विश्लेषण में उन्हें कोई विशेष सफलता नहीं प्राप्त हुई है। इसका कारण स्पष्ट था मनो-वैज्ञानिक चरित्र-चित्रण करना उग्र का उद्देश्य था भी नहीं। ऊपर कहा जा चुका है, अपनी कहानियों में समाज की अनैतिक समस्याओं का यथार्थ चित्रण करना ही उग्र ने अपना लक्ष्य बनाया था और उस जीवन से सम्बन्धित रहस्यों का उद्घाटन कर उसकी आलोचना करने तक ही अपने को सीमित रखा है। चूंकि उनकी कहानियां घटना-प्रधान अधिक हैं, उसमें विषय का विस्तार अधिक है कि चरित्र चित्रण की ओर उग्र को अवकाश भी नहीं था। वे तो बस नए यथार्थ के उद्घाटन करने के प्रति ही अधिक आग्रहशील रहे।

उग्र की कहानियों पर राजनीतिक एवं सामाजिक आन्दोलनों का प्रभाव अधिक पड़ा है। स्वयं उन्होंने असहयोग आन्दोलन में भाग लिया था और उस जीवन का उन्हें सूक्ष्म विवरण पता था, जिसका अपनी कहानियों में उसी यथार्थता एवं डिल्टेस के साथ उन्होंने वर्णन भी किया है। उनकी आरम्भिक कहानियां राजनीतिक एवं सामाजिक आन्दोलनों से ही सम्बन्धित हैं। अपनी बाढ़ की कहानियों में उन्होंने पीड़ित समाज के बहु-विविध पक्षों का सफलतापूर्वक चित्रण किया है। इनमें आदर्शवाद के प्रति उनका किंचित् मात्र भी मोह नहीं है और न आग्रह है—उनकी दृष्टि हर क्षण यथार्थ पर रहती है और उसी के विभिन्न सन्दर्भों को अपनी कहानियों में समेटने के प्रति उनकी प्रयत्नशीलता रही है। 'चिंगारिया' नामक कहानी-संग्रह में उनकी इसी रंग की कहानियां संग्रहीत हैं, जिनमें राजनीतिक आन्दोलन, स्वदेश प्रेम, राष्ट्रीयता, प्राणोत्सर्ग एवं नव-स्फूर्ति के चित्र प्राप्त होते हैं। यह संग्रह उस काल में जन्म कर लिया



गया था। इसकी कहानियों में सचमुच आग थी, क्रान्ति की ज्वाला थी और देश पर मर मिटने की प्रेरणा थी। उनकी कहानियों में कथोपकथनों का विशेष महत्व है। वे बहुत चुस्त, व्यंग्यपूर्ण पैसे एवं भावाभिव्यक्ति की समर्थता से परिपूर्ण हैं। वे अभिनयात्मक भी हैं, नाटकीय भी। उनमें कथानक को गतिशीलता प्रदान करने की क्षमता भी है और पात्रों के चरित्रों को स्पष्ट करने की समर्थता भी। वस्तुतः कथोपकथन भाषा शैली की दृष्टि से वे पूर्णतः मौलिक कहानीकार हैं। उन्होंने पात्रानुक्कल भाषा का प्रयोग किया है, जिससे कहानियों में अधिक स्वाभाविकता एवं सहजता आई है। उनकी भाषा पूर्णतः यथार्थवादी है और बोलचाल की भाषा एवं मुहावरों तथा जनवादी तत्वों को ग्रहण कर उसे पूर्ण रूप से सजीव एवं प्रवाहमय बनाने में उन्हें अपूर्व सफलता प्राप्त हुई है। उनकी भाषा जैसे छोटे २ चित्र या दृश्य उपस्थित करती चलती है, जिसमें सौन्दर्य, आलंकारिकता एवं शब्दों का कुशल संयोजन किया गया है। उनकी भाषा इसलिए इतनी प्रभावशाली एवं स्वाभाविक प्रतीत होती है, 'लडकपन' के खोजने पर उन्मत्त जबानी फूल-फूलकर हस रही थी। बुढ़ापे के पाने पर फूट फूट कर रो रही थी। उस रोने में दुःख नहीं सुख था। सुख ही नहीं स्वर्ग भी था। इस पाने में सुख नहीं है, दुःख ही नहीं, नरक भी है। लडकपन का खोता बाह ! बाह !! बुढ़ापे का पाना हाय ! हाय !!' उनकी भाषा की दूसरी विशेषता उसका अलंकरण ओजास्विता एवं उपजा-प्रतीको आदि द्वारा प्रभावशाली बनाने की प्रवृत्ति है, 'मेरी एक मा थी। मस्जिद की तरह बूढ़ी, आम की तरह पकी, दया की तरह उदार, दुआ की तरह मददगार, प्रकृति की तरह करुणामयी, खुदा की तरह प्यारी और कुरान पाक की तरह पाक !' रसों के चमत्कार एवं सादृश्य स्थापित करके भी उन्होंने अपनी भाषा को चित्रोपम बनाया है - "रोज की बात है। तुम भी देखते हो, मैं भी देखता हूँ, दुनिया भी देखती है। सायकाल अस्ताचल की छाती पर पतित-मूर्च्छित दिनमणि कैसा अप्रसन्न कैसा निर्जीव रहता है। वह गुलाबी लडकपन नहीं, वह चमकती-दमकती गरम जबानी नहीं, वह ढलता हुआ कम्पित वाला व्यथित बुढ़ापा नहीं श्री नहीं, तेज नहीं, ताप नहीं शक्ति नहीं। उस समय सूर्य को उसकी दिन भर की घोर तपस्या, रसदान, प्रकाशवान का मूल्य मिलता है ? उनके कुछ वाक्य इस प्रकार हैं :

'हमारे यहाँ बाकायदा आर्य समाज भवन है और हैं उसके मन्त्री सभापति।'।

'ईश्वर की इच्छा, उसी रात को हमारे गांव में भयानक आधी आई और आई अग्ने साथ प्राण की एक चिनगारी लेकर।'।

'पुरुष, खाने-पीने पहनने के दुःख के साथ, 'कोई साथ नहीं है' को भी दुःख समझता है।'।

वह बचपन के स्वर्ग से धकेल जलूर दिया गया था, पर अभी ड्योढ़ी के भीतर

ही था बाहर नहीं ।'

'मनुष्य की विवशता ही भगवान की जननी है ।'

'देखनी हो देशभक्त के चरण स्पर्श' से अभागा कारागार अपने को स्वर्ग सम्भर रहा है लोहे की जजीरो—हथकड़ी-वेडियो ने मानो पारस पा लिया है । संसार के हृदय में प्रसन्नता का समुद्र उमड़ रहा है, बमुन्वरा फूली नहीं समाती । यह है मेरी कृति, यह है मेरी कृति, यह है मेरी विभूति—प्रिये गाओ, मगल मनाओ, आज मेरी लेखनी धन्य हुई ।

'विजयिनी सध्या के प्रचंड पराक्रम से पराजित, अपमानित और दुःखित चंड कर रक्ताम्बरा पश्चिमा के लाल अचल से अपने क्वात कलेवर को छिपाता अस्ताचल के घोर अन्धकारमय गह्वर की ओर भागा चला जा रहा था ।'

अपनी इसी भाषा शैली के कारण उग्र जी को अपार सफलता प्राप्त हुई थी और अपने काल के प्रमुख कहानीकारों में उनकी गणना की जाने लगी थी । उन्होंने कहानी में नाटकीयता का भी विशेष ध्यान रखा है और रोचकता तथा कौतूहलता अन्त तक बनी रहती है । उनमें वर्णन की अद्भुत क्षमता है 'मा । तू ठीक भारत माता सी लगती है । तू बूढ़ी, वह बूढ़ी । उसका हिमालय उजला है, तेरे केश ! हाँ, मैं नक्शे से साबित करता हूँ—तू भारत माता है । सर तेरा हिमालय, माथे की दोनों गहरी बड़ी रेखाएँ गंगा और यमुना । यह नाक विन्ध्याचल, दाढ़ी कन्याकुमारी तथा छोटी-बड़ी भुर्खियाँ रेखाएँ भिन्न-भिन्न पहाड़ और नदियाँ हैं । जरा पास आ मेरे ! तेरे केशों को पीछे से आगे बाएँ कंधे पर लहरा दूँ । यह बर्मा बन जाएगा, बिना उसके भारत माँ का शृंगार शुद्ध न होगा' इस कहानी में अखण्ड परिवर्तन की न्यूनता का रूप लक्षित होता है । जहाँ अदालत के निर्णय के बाद लाल और उनके अन्य साथी बृद्धा माँ को उत्स इस स्वर्ग आने के लिए आमन्त्रित करते हैं और वह राजनीतिक व्यवहार के ज्ञान से सर्वथा वंचित जिज्ञासा एवं कौतूहलता से उनका मुँह ही देखती जाती है और पूछती है—'तुम कहाँ जाओगे पगले !' यहाँ कहानी का चतुर्थ खण्ड समाप्त हो जाना चाहिए था, क्योंकि इस वाक्य के बाद जो इतिवृत्त दिया गया है, वह एक सर्वथा नए खण्ड का सूचक है । उग्र की कहानियों में इस प्रकार के कलात्मक दोष सर्वत्र लक्षित होते हैं । इस कहानी का विस्तार भी किंचित विचित्र ढंग से हुआ है । कहानी का मध्य विन्दु इस प्रकार है :

'मगर, उस दिन उसकी कमर टूट गई, जिस दिन ऊँची अदालत ने भी लाल को, उम बंगडू लठैत को तथा दो और लड़कों को फाँसी और दस को दस वर्ष से सात वर्ष तक की कड़ी सजाएँ दी ।

१. पाण्डेय बेचनशर्मा उग्र : उसकी माँ-कहानी

वह अदालत के बाहर झुकी खड़ी थी। बच्चे बेडिया बजाते मस्ती में झूमते बाहर आये। सबसे पहले उस बगड की नजर उस पर पड़ी—

‘माँ ! वह मुस्कराया— ‘अरे, हमें तो हलवा खिला २कर तूने गधे-सा तगडाकर दिया है ऐसा कि, फासी की रस्सी टूट जाय और हम अमर के अमर बने रहे। मगर तू स्वयं मूख कर काटा हो गयी है। बयो पगली—तेरे लिए घर में झाना नहीं है क्या ?—

“माँ” ! उसके लाल ने कहा—‘तू भी जल्दी वही आना, जहाँ हम लोग जा रहे हैं। यहाँ से थोड़ी देर का रास्ता है माँ। एक साँस में पहुँचेगी वही, हम स्वतन्त्रता से मिलेंगे। तेरी गोद में खेलेंगे। तुझे कंधे पर उठाकर इधर से उधर दौड़ते फिरेगे। समझती है ? वहाँ बड़ा आनन्द है।

“आवेगी न माँ ?” बगड ने पूछा।

“आवेगी न माँ ? लाल ने पूछा।

“आवेगी न माँ ?” फाँसी दण्ड प्राप्त दो दूसरे लडकों ने भी पूछा। और वह बकर-बकर उनका मुँह ताकती रही—‘तुम वहाँ जाओगे पगले ?’

इस कथोपकथन में अनेक उद्देश्य पूरे हुये हैं और कहानी में तीव्रता ही नहीं आई है, वरन् एक सवेदनशीलता भी उत्पन्न होती है, जो अन्त में एक करुण विषाद की छाया उत्पन्न करके समाप्त हो जाती है। उग्र की ‘उसकी माँ’ कहानी में ‘माँ की मातृ-भावना की तीव्रता और सहज सरलता का स्वरूप अधिकाधिक उभाड़ा गया है। पूरी रचना चार खण्डों में विभाजित है। प्रस्तुत अंश चौथे खण्ड का है। यहाँ तक पहुँचने के पूर्व तक के विस्तार में लेखक ने केवल माता के सरल हृदय का यथार्थ चित्रण किया है। लाल और उसके अन्य युवक मित्र किसी राजनीतिक षड्यन्त्र में इतनी तीव्र गति से आगे बढ़ गये यह उसे नहीं मालूम पड़ा। उसके प्यारे बच्चे ऐसा कुछ कर सकते हैं—यह ससार मरने पर उसका निष्कपट चित्त स्वीकार ही नहीं कर सका और उसे दृढ़ विश्वास था कि मुकदमे में कुछ दम नहीं है। वे बच्चे नितान्त दूध के घोए हैं और उन पर किसी प्रकार की आँच नहीं आ सकती—यही उसकी निश्चित धारणा थी। वह सारा और अपठ समाज और राजनीति की गतिविधि से बिल्कुल कोरी थी। विषम और परिस्थिति की गहनता का उसे कोई ज्ञान नहीं था। लाल और उसके अन्य युवक साथी जो गोला-गोली या बन्दूक की बातें करते हैं, उसे वह ममता भरी केवल पढ़े लिखे की अण्ट-सण्ट बकबक मात्र समझती है। चाचा जी के भयावह कथन और आशंका प्रकट करने से भी वह निरीह कुछ समझ नहीं पाती और मुकदमा के दौरान में भी अपने बच्चों को केवल बातूनी ही समझती है। ‘भला फूल से बच्चे हत्या कर सकते हैं।’ ऐसा कुछ उसके मस्तिष्क में आ ही नहीं सकता। उसको

१. पाण्डेय बेचन शर्मा, ‘उग्र’ उसकी माँ—कहानी।

अन्त तक यही विश्वास रहा कि यह सब पुलिस की चालबाजी है । अदालत में जब दूध का दूध और पानी का पानी किया जायगा तब वे बच्चे जरूर बेदाग छूट जायेंगे । परन्तु अन्त में अन्यथा सिद्ध हुआ । फिर भी वह सरला कुछ समझ ही न सकी और बच्चों की उल्लास एव उत्सर्ग भरी व्यंग्योक्तियों का यथार्थ बोध उसे नहीं हो सका । वह बकर बकर उनका मुँह ताकती रही और सरल-सा प्रश्न करती रही—‘तुम कहाँ जाओगे पगले ?’

इसी प्रकार ‘मोको चुनरी की साध में’ में एक आठ वर्षीय लड़की तुलसा का विवाह होता है । वह अबोध बालिका मड़वे में चुनरी पाकर गाती फिरती है :

मोको चुनरी की साध ।

मोको चुनरी की साध ॥

वह यह नहीं जानती थी कि विवाह का अर्थ क्या होता है, वह तो बस अपनी चपलता और लड़कपन में गाती है । सयोगवश दूल्हे को मड़वे में ही एक साँप डस लेता है और उसकी मृत्यु हो जाती है । उसके सुहाग के कपड़े तथा चुनरी वगैरह वापस ले लिए जाते हैं, क्योंकि विचारी तुलसा अब विधवा हो गई थी वह बीमार पड़ जाती है और चुनरी-चुनरी की रट लगाये रहती है । वह चुनरी नहीं पाती—क्योंकि समाज में एक विधवा को चुनरी पहनने का भला क्या अधिकार ! अन्त में उसकी माँ सामाजिक परम्पराओं का बिल्कुल भी पर्वाह न करते हुये उसे चुनरी पहना देती है, पर भोली तुलसा बच नहीं पाती और मर जाती है । इस कहानी में उग्र का सुधारवाद एव आदर्शवाद अत्यन्त सशक्त ढंग से मुखरित हुआ है । वास्तव में उग्र की आलोचना करने के पूर्व यह न भूल जाना चाहिये कि उग्र सामाजिक सचेतना के कहानीकार थे । यथार्थ को बिना तोड़े-मरोड़े प्रस्तुत करना उन्हें प्रिय था, क्योंकि वह यथार्थ उन्हें भय-कर लगता था, असहनीय प्रतीत होता था । वे इसलिये प्रस्तुत करना चाहते थे क्योंकि उन्हें भय था, समाज में चूँकि सुधार उनका उद्देश्य था, अतः आदर्श की स्थापना का वे एकमात्र पथ यही समझते थे कि यथार्थ से बिना संश्रुत हुये उसका निस्संकोच चित्रण किया जाये । अपनी मौलिक भाषा-शैली एव अनूठे शिल्प-विधान के लिये वे इस युग के महत्वपूर्ण कहानीकारों में हैं । और जैसाकि एक आलोचक<sup>१</sup> से लिखा भी है । उग्र ने राजनीतिक और सामाजिक उद्देश्य को लेकर कहानियाँ लिखी हैं और पुराण शैली में अनेक सामयिक तत्त्वों की अभिव्यजना की है । उनके पात्र सजीव, सशक्त और आकर्षक होते हैं और कथोपकथन सरल सक्षिप्त और स्पष्ट । भाषा उनकी हृदय की चुटकी लेने वाली वक्र और स्वच्छन्द होती है । कहानीकार की अपेक्षा उग्र एक भाषा शैलीकार अधिक है ।

१. डॉ० लक्ष्मीसागर वाण्येय: हिन्दी साहित्य का इतिहास, छठा संस्करण—१९६४, इलाहाबाद, पृष्ठ २६० ।

वास्तव में उद्देश्य की दृष्टि से उग्र एक सफल कहानीकार हैं। उन्होंने अपनी कहानियों में कोई स्वप्न नहीं देखा है, वरन् उनकी दृष्टि सत्य पर ही टिकी रही है। यह अपने आप में तत्कालीन रचना परिस्थितियों को देखते हुये एक महत्वपूर्ण उपलब्धि हैं।

### चतुरसेन शास्त्री

चतुरसेन शास्त्री भी उग्र की ही भाँति अति-यथार्थवादी कहानीकार हैं, पर उनका चित्रण वास्तविक रूप से अधिकांशतः अमर्यादित एवं अमयमित हो गया है, जिसके पीछे सुधार या आदर्श की कोई सुनिश्चित प्रेरणा परिलक्षित नहीं होती। इस दृष्टि से वे अधिक प्रकृतवादी हैं। उग्र में ऐसी बात नहीं थी—वे यथार्थ का यथास्थिति चित्रण एक महत्ती उद्देश्य की भावना से प्रेरित होकर करते थे, पर चतुरसेन शास्त्री उसमें रस लेने लगते हैं और इस चित्रण में उनका मन रमने लगता है। उनके सम्बन्ध में जब कलात्मक सुश्रुति या साहित्य के सौन्दर्य-बोध की बात उठाई जाती है, तो ठीक ही उठाई जाती है। सामाजिक कुरीतियों एवं अस्वस्थ पक्षों की ओर संकेत कर देना ही साहित्यकार का दायित्व होता है। उसका रसमय चित्रण करना नहीं। इस दृष्टि से चतुरसेन शास्त्री सफल नहीं रहे हैं।

चतुरसेन शास्त्री की कहानियाँ भी अधिकांश रूप में घटना-प्रधान हैं और घटनाओं का संयोजन करने में वे सिद्धहस्त थे। अपनी कहानियों में कौतूहलता एवं रोचकता अन्त तक बनाए रखने में वे सफल रहे हैं। उन्होंने ऐतिहासिक कहानियाँ भी लिखी हैं, जिनमें अपेक्षाकृत वे अधिक सफल रहे हैं। 'रजकण', 'अक्षत', 'बाहर-भीतर', 'दुखवा मैं कासे कूँ', 'सोया हुआ शहर', 'घरती और आसमान', 'कहानी खत्म हो गई', आदि उनके प्रसिद्ध कहानी संग्रह हैं। 'ककड़ी की कीमत', 'दे खुदा की राह पर', 'भिक्षुराज', 'दुखवा मैं कासे कूँ मोरी सजनी', 'नूरजहाँ का कौशल', 'सिंहगढ़ विजय', 'वसन्त', 'पूर्णाहुति' और 'भण्डा' आदि उनकी लोकप्रिय कहानियाँ हैं।

चतुरसेन शास्त्री की कहानी कला वास्तविक रूप से उनकी ऐतिहासिक कहानियों में उभरी है। ऐतिहासिक वातावरण की सृष्टि, विभिन्न घटनाओं का चयन एवं कुशल संगुफन, पात्रों के निर्माण एवं समस्याओं के उद्घाटन में उनकी कला खूब निखरी है। मानव विकास के प्रति उनकी दृढ़ आस्था है। वे साहित्यकार को महा मानव स्वीकारते हैं और उसका एकमात्र लक्ष्य अति मानव का निर्माण करना मानते हैं। उन्होंने लिखा भी है कि साहित्य कला का चरम विकास है और समाज का मेरु-दण्ड। धर्म और राजनीति का वह प्राण है। इसलिए इसमें दो गुण होने अनिवार्य हैं—एक यह कि आधुनिकता का प्रतिनिधित्व करे और दूसरे वह मानवता

के धरातल को ऊँचा करे। उन्होंने अपनी ऐतिहासिक कहानियों में प्राचीन सभ्यता एवं संस्कृति के अवशेषों तथा जन-जीवन का चित्रण मानवीय रूप में किया है और देवताओं के चरित्रों को मानव-प्राण देकर उसी स्वरूप में उपस्थित कर अपनी मानवतावादी जीवन दृष्टि का परिचय दिया है। वे समझते हैं कि सत्य में सौन्दर्य का मेल होने से उसका मगल रूप बनता है। यह मगल ही हमारे जीवन का ऐश्वर्य है। इसी से हम लक्ष्मी को केवल ऐश्वर्य की ही देवी नहीं, मगल की भी देवी मानते हैं। यह मत उनकी जीवन-दृष्टि के विकास को स्पष्ट करता है। सत्य की साधना में सुन्दर तथा शिव का समन्वय उन्हें प्राचीन काल की 'कुरूपताओं' तथा 'अश्लीलताओं' को अव्यञ्जनीय नहीं समझने देता, क्योंकि इसे वे धर्मसम्मत स्वीकारते हैं और इससे विमुख होना सत्य-साधना की उपेक्षा समझते हैं। चतुरसेन शास्त्री वास्तव में भारतीय संस्कृति के उपासक हैं, किन्तु उनकी उपासना में एकांगी दृष्टिकोण का प्राधान्य है। उनका विचार है कि पराजित पाश्चात्य राजनीति तथा ह्लासोन्मुख पूँजीवाद में सांस्कृतिक विकास का कोई स्थान नहीं। उन्होंने लिखा है कि मैं मनुष्य का पुजारी हूँ और मनुष्य मेरा देवता है। परन्तु 'मनुष्य' 'मानवता' नहीं। मानवता का मैं पुजारी नहीं। मानवता मानवीय श्रेष्ठ गुणों की भावना की प्रतीति कराती है। जो लोग मानवता के प्रेमी हैं, वे धीर-पीर उदात्त, सच्चरित्र महापुरुष के पूरक हैं किन्तु मैं नहीं। मैं केवल मनुष्य का पुजारी हूँ। वह मनुष्य जो धृष्ट, पापी, अपराधी, खूनी, डाकू, हत्यारा, लुटेरा, कोठी, व्यभिचारी पागल है? वही मेरा देवता है। उसमें जो यह कलुष है, उसका अपना नहीं है—नैसर्गिक है। जब मनुष्य का समाज एकीभूत होकर अपनी शक्ति को सगठित कर लेता है और वह उसका उपयोग स्वार्थ में नहीं, प्रत्युत कर्तव्य पालन में लगाता है तो यह सामर्थ्य समष्टि मनुष्य की सामर्थ्य होने पर भी देवता की सामर्थ्य हो जाती है। अपने ऊपर प्रवृत्तवादी होने का आरोप लगाने वालों को उत्तर देते हुए उन्होंने लिखा है कि साहित्य जीवन का इतिवृत्त नहीं है। जीवन और सौन्दर्य की व्याख्या का नाम साहित्य है। बाहरी संसार में जो बनता-बिगड़ता रहता है, उस पर से मानव हृदय विचार और भावना की जो रचना करता है, वही साहित्य है। साहित्यकार साहित्य का निर्माता नहीं, उद्गाता है। वह केवल बासुरी में फूँक भरता है। शब्द ध्वनि उसकी नहीं, केवल फूँक भरने का कौशल उसका है। साहित्यकार जो कुछ सोचता है, जो कुछ अनुभव करता है, वह एक मन से दूसरे मन में, एक काल से दूसरे काल में मनुष्य की बुद्धि और भावना का सहारा लेकर जीवित रहता है। यही साहित्य का सत्य है। सत्य के द्वारा मनुष्य का हृदय मनुष्य के हृदय से अमरत्व की याचना करता है साहित्य का सत्य ज्ञान पर अवलंबित नहीं है, भाव पर अवलंबित है। केवल सत्य की ही प्रतिष्ठा से साहित्यकार का काम पूरा नहीं हो जाता। उस सत्य को उसे सुन्दर

मनाना पड़ता है। साहित्य का सत्य यदि सुन्दर न होगा, तो विश्व उसे कैसे प्यार करेगा ? इस पर मोहित कैसे होगा ? इसीलिए सत्य में सौन्दर्य की स्थापना करनी पड़ती है। सत्य में सौन्दर्य की स्थापना के लिए आवश्यकता है संयम की। सत्य में जब सौन्दर्य की स्थापना होती है, तब साहित्य कला का रूप धारण कर लेती है। -

लेकिन ऐतिहासिक कहानियों को छोड़कर जब उनकी सामाजिक यथार्थ से सम्बन्धित कहानियाँ चतुरसेन शास्त्री की इन्हीं मान्यताओं की कसौटी पर कसी जाती हैं, तो निराशा ही होती है। वहाँ सत्य कहीं दृष्टिगोचर नहीं होता, अमर्यमित एव असंतुलित मर्यादा-च्युत चित्रण प्राप्त होता है, जो किसी भी दृष्टि से वाँछनीय नहीं कहा जा सकता। यह ठीक है कि साहित्य का सत्य ज्ञान पर नहीं, भाव पर अवलम्बित है। पर भावों का भी एक सौन्दर्य पक्ष होता है, जो वैयक्तिक रूप से चाहे न प्राप्त होता हो या प्राप्त होना अनिवार्य न समझा जाता हो, लेकिन साहित्य में उसका प्राप्त होना ही नहीं अनिवार्य समझा जाता, अच्छे साहित्य में वह पाया भी जाता है। सुरुचिपूर्ण वर्णन, सत्य का सौन्दर्य बोध, भावों का अनुरंजनकारी होना और प्रगतिशील सोद्देश्यता के कलात्मक समन्वय को ही मैं साहित्य स्वीकारता हूँ और खेद है, शास्त्री जी की सामाजिक यथार्थ से सम्बन्धित कहानियाँ इससे पूर्णतया च्युत हैं।

सामाजिक यथार्थ से सम्बन्धित चतुरसेन शास्त्री की कहानियाँ प्रमुखतः वेदयात्रो और गुण्डो के जीवन से सम्बन्धित हैं ('अक्षत' की कहानियाँ)। उन्होंने काल्पनिकता एव संयोग तत्वों (chance elements) का प्रचुर मात्रा में प्रयोग किया है। पर उनकी कहानियाँ चूँकि बहुत तीव्रतर रूप में नहीं घटित होती, इसीलिए इसके कारण उनकी अस्वाभाविकता एव अविश्वसनीयता छिप नहीं पाती और उनकी सत्यता सदिग्ध हो जाती है। वे कहानियाँ इसलिए प्रभावशीलता की दृष्टि से शून्य रहती हैं। चरित्र प्रधान कहानियों में 'खूब्री' एक उत्कृष्ट कहानी है। इसमें एक गुप्त संस्था के युवक सदस्य को अपने मित्र की हत्या अपनी संस्था के नायक की आज्ञा से करनी पड़ती है। उसका मित्र भी उस संस्था का सदस्य था, जो संस्था के हत्या कार्यों का विरोध करता था। अपने मित्र की हत्या करने के बाद वह युवक उस संस्था से अपना सम्बन्ध विच्छेद कर लेता है, किन्तु हत्या के समय अपने मित्र की निर्दोष दृष्टि को जीवन भर नहीं भुला सका। पूरी कहानी में उसके चरित्र का अत्यन्त कलात्मक प्रकाशन हुआ है और उसके अन्तर्द्वन्द्वो एव मानसिक स्थितियों का उद्घाटन करने में चतुरसेन शास्त्री को बहुत सफलता प्राप्त हुई है। इसका एक उदाहरण इस प्रकार है।

“मैंने चुपचाप अमरूद लिया और खाया। एकाएक मैं उठ खड़ा हुआ। वह आधा अमरूद खा चुका था, उसका ध्यान उसी के स्वाद में था। मैंने धीरे से पिस्तौल

निकाली, घोड़ा चढ़ा था और अकम्पित स्वर में उसका नाम लेकर कहा—“अमरुद फेर दो और भगवान का नाम लो, मैं तुम्हें गोली मारता हूँ।”

उसे विश्वास न हुआ। उसने कहा, “बहुत ठीक, पर इसे खा तो लेने दो।”

मेरा धैर्य छूट रहा था था। मैंने दबे कण्ठ से कहा—“अच्छा खा लो।”

खाकर वह खड़ा हो गया, सीधा तनकर। फिर उसने कहा—“अच्छा मारो गोली।”

मैंने कहा, “हूँसी मत समझो, मैं तुम्हें गोली ही मारता हूँ, भगवान् का नाम लो।”

उसने हूँसी में ही भगवान का नाम लिया और फिर वह नकली गम्भीरता से खड़ा हो गया। मैंने एक हाथ से अपनी छाती दबाकर कहा—“ईश्वर की सौगन्ध। हूँसी मत समझो, मैं तुम्हें गोली मारता हूँ।”

मेरी आँखों से दही कच्चे दूध के समान स्वच्छ आँखें मिलाकर उसने कहा, “मारो”।

एक क्षण भर विलम्ब करने से मैं कर्तव्य विमुख हो जाता। पल-पल में साहस डब रहा था। दनादन दो शब्द गूँज उठे। वह कटे वृक्ष की तनहूँ गिर पड़ा। दोनों गोलियाँ छाती को पार कर गई थी।<sup>१</sup>

इस कहानी का आरम्भ अत्यन्त आरौचक ढंग से उपस्थित किया गया है : “उसका नाम मत पूछिए। आज दस वर्ष से उस नाम को हृदय से और उस मूरत को आँखों से दूर करने की पागल हुआ फिरता हूँ। पर वह नाम और मूरत सदा मेरे साथ है। मैं डरता हूँ, वह निडर है, मैं रोता हूँ वह हसता है, मैं मर जाऊँगा। वह अमर है। मेरी उसकी कभी की जान पहचान न थी। दिल्ली में हमारी गुप्त सभा थी, सब दल के आदमी आये थे, वह भी आया था।’ इसी प्रकार ‘दुखवा कासे कहूँ मोरी सजनी’ में बेगम सलीमा और उसकी प्रिय बाँदी से कथानक का आरम्भ होता है। बाँदी सलीमा को शराब पिलाती है और जब वह नशे में बेहोश हो जाती है, तो वह बाँदी, जो वस्तुतः वेश परिवर्तित किए हुए उसका प्रेमी था, सलीमा का चुम्बन ले लेता है। सयोगवश बादशाह इस घटना को देख लेते हैं और इससे कहानी में नाटकीयता तथा तीव्रता उत्पन्न करने में शास्त्री जी को सफलता प्राप्त हुई है। सलीमा तथा बाँदी के चरित्र पूर्णतया काल्पनिक हैं और इतिहास में नहीं प्राप्त होते, पर इस कहानी में ऐतिहासिक वानावरण का सुन्दर, सजीव एवं स्वाभाविक चित्रण करने में शास्त्री जी ने विशेष कलात्मकता प्रदर्शित की है।

चतुरसेन शास्त्री की भाषा शैली के सम्बन्ध में भी दो-एक बातें कह देना अनिवार्य है। वे तत्सम शब्दों के साथ तद्भव शब्दों का अत्यन्त सुन्दर सामंजस्य

१ चतुरसेन शास्त्री खूनी-कहानी।



बिठाते हैं, जिनमें शैली में एक विशिष्ट प्रभावशीलता उत्पन्न होती है। वे बोलचाल के शब्दों एवं मुहावरों को प्रयोग करते हुए पात्रानुकूल भाषा का प्रयोग करते हैं, जिससे एक ही कहानी में भाषा सम्बन्धी विविधता प्राप्त होती है। ऐतिहासिक कहानियों में ऐसा बहुत हुआ है, वास्तव में 'चतुरसेन शास्त्री' हिन्दी के पुराने लेखक हैं और उन्होंने अनेक कहानियाँ समाज की जीर्ण-शीर्ण अवस्था को प्रकाश में रखने के लिए लिखी। उनकी कहानियाँ छोटी, आकर्षक, कुतूहलपूर्ण, हृदय को गुदगुदाने वाली और मानव हृदय के रहस्यों का उद्घाटन करने वाली होती हैं। उन्होंने ऐतिहासिक कहानियाँ भी लिखी हैं और उनमें वातावरण से पूर्ण कथानक की मृष्टि का अनुपम सौन्दर्य उपस्थित किया है। शास्त्री जी के पात्रों में स्वतन्त्रता है। लेखक ने उनके मनोभावों को समझने की चेष्टा की है। उनमें अद्भुत वर्णन शक्ति है। तद्भव शब्दों, मुहावरों, व्यावहारिकता आदि गुणों से सम्पन्न उनकी भाषा उनके कथोपकथनों में जान डाल देती है।<sup>१</sup> शास्त्री जी का अपने में एक महत्व है। उन्होंने रोचक कहानियाँ लिखी हैं और विशेषतया उनकी ऐतिहासिक कहानियाँ तो अवश्य ही उल्लेखनीय हैं। उनमें ऐतिहासिक यथार्थवाद, वातावरण के निर्माण की दक्षता एवं युग विशेष को सजीव कर सकने की समर्थता विशेष रूप में दृष्टव्य है।

वृन्दावनलाल वर्मा

वृन्दावनलाल वर्मा वर्मा मुख्यतः ऐतिहासिक कहानीकार हैं। इन्होंने सामाजिक और राष्ट्रीय जीवन से सम्बन्धित कहानियाँ भी लिखी हैं और उसी सफलता के साथ, जिस प्रकार ऐतिहासिक कहानियाँ। ऐतिहासिक कहानियों का उत्कृष्ट कोटि का सकलन है। 'कलाकार का दण्ड' तथा 'युद्ध के मोर्चे से' आदि। आपके अन्य कहानी संग्रह हैं। 'टूटी सुराही', 'शरणागत' 'राखा बद भाई' 'तातार', 'एक वीर राजपूत', 'कहा-फटा भण्डा', 'तिरगे वाली राखी', 'हमीदा', 'मालिश', 'कौड़ी और अपनी बीती' उनादि उनकी अत्यन्त लोकप्रिय कहानियाँ हैं। 'युद्ध के मोर्चे से' में चीनी संघर्ष के समय लिखी वीर रस की ओजस्वी कहानियों का अभूतपूर्व प्रेरणादायक कहानी संग्रह है,

वृन्दावनलाल वर्मा अपनी ऐतिहासिक कहानियों में ऐतिहासिक यथार्थवाद की रक्षा करने में पूर्ण रूप से सफल रहे हैं। ऐतिहासिक कहानियों में किसी विशेष युग के जीवन की सामान्य विशेषताओं का व्यापक चित्र किसी एक घटना, पात्र या संवेदना के साथ जोड़कर प्रस्तुत किया जाता है, जिसमें विराटता का बोध रहा है और कहानी की लघु सीमाओं में विस्तृत परिधि को समेटना का प्रयत्न होता है। बिना ऐतिहासिक यथार्थवाद के ऐतिहासिक कहानियाँ निर्जीव हो जाती हैं और कोई

१ डॉ० लक्ष्मीसागर वाष्ण्य . हिन्दी साहित्य का इतिहास, (छठा संस्करण-१९६४) इलाहाबाद, पृष्ठ २९०।

प्रभाव डालने में असमर्थ रहती है। ऐतिहासिक कहानियों में लेखक ऐतिहासिक सत्य की रक्षा करने के साथ साथ उसमें कल्पना का फुट भी देता चलता है अन्यथा वे कोरे इतिहास ही बनकर रह जाएँ और उनमें से कहानी तत्व समाप्त हो जाएँ। कोरी ऐतिहासिक घटनाओं का वर्णन ऐतिहासिक कहानीकार का कार्य नहीं होता। इतिहास में नामों और तिथियों को छोड़कर कुछ भी सत्य नहीं रहता, जबकि ऐतिहासिक कहानियों में तिथियों एवं नामों को छोड़कर सब कुछ भी सत्य रहता है। इतिहास लेखक मानव अन्तर्भूत में पैठकर उसकी अन्तःचेतनाओं का उद्घाटन नहीं करता। यह उसका कार्य भी नहीं रहता, जबकि कहानीकार का यही प्रमुख धर्म होता है। ऐतिहासिक कहानियाँ वस्तुतः साहित्यिक वर्णशकर होती हैं—वे पूरे अर्थों में न तो इतिहास होती हैं और न साहित्य ही, वरन् दोनों के मध्य की वस्तु होती हैं। स्पष्ट है कि ऐतिहासिक कहानियाँ इतिहास और कथातत्व का समन्वित रूप हैं, जिनमें नव-अन्वेषित कहानी होती है और जो भूतकालीन सत्यता का दावा करती हैं।

यह अवश्य है कि इतिहासकार कल्पना का आश्रय नहीं, अपितु प्राप्त तथ्यों का आश्रय ग्रहण करता है। दूसरे शब्दों में उसकी दृष्टिमात्र तथ्यात्मक होती है। पर ऐतिहासिक कहानीकार कहानी-रस एवं सवेवनाजन्य परिस्थितियाँ उत्पन्न करने के लिए आवश्यक मात्रा में कल्पना का आश्रय ग्रहण करता है। आवश्यक मात्रा से मेरा अभिप्राय उन सीमाओं से है जिनके आगे जाकर कहानीकार कल्पना का उपयोग नहीं करता और अपनी कहानी को अविश्वसनीय और अस्वाभाविक नहीं बनाता। जिन बिन्दुओं को इतिहास का सस्पर्श नहीं प्राप्त होता या जिन अधरे-बन्द कोनों की ओर इतिहास की तथ्यात्मक दृष्टि नहीं जाती, उनका कल्पनापूर्वक सृजन करके ऐतिहासिक कहानीकार विस्मृत सत्त्वों का पुनः अन्वेषण करता है। ऐतिहासिक कहानियों से पाठक को और लेखक के समाज को कोई कल्याणकारी प्रेरणा प्राप्त होनी चाहिए। जनमत में दिव्यता लाने का सवेग उत्पन्न करना उसका कर्तव्य है। इतिहास के तथ्य और जन परम्पराओं में उन तथ्यों के प्रति श्रद्धा उसके साधन हैं। इतिहास में जैसे वास्तविक घटना के बिना काम नहीं चलता, वैसे ही ऐतिहासिक कहानी में बिना कल्पना का आश्रय ग्रहण किए काम नहीं चलता। ऐतिहासिक कहानियाँ वस्तुतः इतिहास और कल्पना का समन्वय होती हैं, क्योंकि ऐतिहासिक कहानियों में आवश्यकता पड़ने पर जानबूझकर इतिहास के तथ्यों की उपेक्षा की जा सकती है। इसका कारण यह होता है कि एक तो उनका पूर्ण ज्ञान संभव नहीं, दूसरे उसका काम तत्कालीन घटनाओं की स्वी देना न होकर तात्कालिक समाज-प्रवाह का वेग दिखाना होता है। मेरे विचार से बिना इतिहास एवं कल्पना के परस्पर समन्वय से सफल ऐतिहासिक कहानियों की रचना हो ही नहीं सकती। जैसे चाकू की तेजी बढ़ाने के लिये उस पर सान धराया जाता है, उसी प्रकार कल्पना इतिहास पर सान धरकर

उसकी तीव्रता में वृद्धि तो करती ही है, साथ ही रोचकता, औत्सुक्य एवं मानवीय संवेदना भी उत्पन्न करती है, जिसमें इतिहास को कोई घटना, वानावरण पात्र या अपने परिवर्द्धित एवं परिवर्द्धित रूप में ऐतिहासिक कहानियों का रूप धारण कर लेती है, जो कहानीकार की कलात्मकता, मानसिक समुन्नत सत्यान्वेषण की अशुद्धीक्षक दृष्टि, दूरदर्शित एवं मूल-वृक्ष की भित्ति पर आधारित होती हैं।

प्रश्न उठता है, वस्तुतः इतिहास है क्या? विभिन्न आलोचकों ने इसके भिन्न-भिन्न उत्तर दिए हैं। एक आलोचक के अनुसार यदि विवेकीक इतिहास आदर्शवाद की सीमाओं में आवृद्ध है तो भी वह असम्भव परिस्थिति है। अतीतकाल के पर्यवर्ण की हर इतिहासकार की अपनी विशिष्ट दृष्टि होती है। इन दृष्टि का इतिहासकार के लिये निराकरण करना उतना ही कठिन है जितना प्राण से शरीर अलग करना। एक दूसरा वर्ग इतिहास को विज्ञान नहीं मानता और उसे प्राप्त तथ्यों की एक क्रमिक सूची मात्र स्वीकार करता है। इतिहासकार इतिहास 'पर' नहीं देखता, वरन् इतिहास के, 'माध्यम' से देखता है। वास्तव में इतिहास और साहित्य की स्थिति समानान्तर है। एक श्रेष्ठ ऐतिहासिक कहानी से इस बात की आशा की जाती है कि वह स्वयं हमारे ही सम्बन्ध में अनेक रहस्यों का उद्घाटन करेगा, उसी भाँति अतीत काल के सम्बन्ध में विस्तृत जानकारी एवं अन्वेषण के उपरान्त प्राप्त घटनाओं को क्रमिक एवं वैज्ञानिक रूप से उपस्थित करना इतिहासकार का कार्य है। सत्यान्वेषण इतिहासकार भी करता है, कहानीकार भी। पर कहानीकार का प्रमुख कार्य नवीन मानव मूल्यों की स्थापना होता है, जो इतिहासकार का कार्य नहीं होता। वह वैज्ञानिक सीमाओं में बंधा रहता है और किसी संदेश देने। संवेदना उत्पन्न करने अथवा सहा-नुभूति, प्रेम एवं बहुत्व की भावना का प्रसार करना उसका उद्देश्य नहीं होता जो कहानीकार का प्रमुख दायित्व होता है। ऐतिहासिक कहानीकार का कार्य केवल घटनाओं का संयोजन करना या विवरण देना ही नहीं होता है। ऐतिहासिक कहानियाँ लिखने के लिये पर्याप्त अध्ययन, चिंतन एवं मनन शीलता की आवश्यकता होती है। ऐतिहासिक कहानियाँ लिखना वस्तुतः एक दुस्साध्य कार्य है। जिस काल पर कहानी आधारित की जानी होती है, जब तक उस काल की राजनीतिक, सामाजिक एवं सांस्कृतिक परिस्थिति, मानव-जीवन और इतिहास का एक स्पष्ट चित्र सामने न हो, तब तक यह कार्य सरल नहीं होता। वास्तव में ऐतिहासिक कहानीकार को चाहिये कि उस काल से वह अपनी पूर्ण तादात्म्य स्थापित कर ले, जिस काल के आधार पर वह कहानी लिखना चाहता है। इतिहास को कहानियों में देने की अनेक विधियाँ हैं। प्रथम तो इतिहास में ही लेखक अपनी कथावस्तु को कलात्मक ढंग से समन्वित करने की चेष्टा करता है। दूसरे कथावस्तु में इतिहास की कल्पना की जाती है। एक तीसरी विधि यह है कि नितान्त काल्पनिक कथा को किसी ऐतिहासिक युग में उसी वातावरण,

भाषा, पात्र, राजनीतिक सामाजिक तथा साँस्कृतिक परिस्थितियों के परिवेश में इस प्रकार फिट कर दिया जाता है कि वह कहानी ऐतिहासिक होने का आभास देती है, जबकि वास्तव में वह ऐतिहासिक कहानी होती नहीं। इसे ऐतिहासिक कल्पना (Historical fantasy) कह सकते हैं।

इस आधार पर ही वृन्दावनलाल वर्मा की ऐतिहासिक कहानियों की परीक्षा की जानी चाहिये। वर्मा जी ने अपनी कहानियाँ में ऐतिहासिक सत्यों की पूर्ण रक्षा की है और उनकी प्रवृत्ति निरन्तर सत्यान्वेषण की ओर ही रही है। चतुरसेन शास्त्री की भाँति उन्होंने अतीत के जुगुप्सा उत्पन्न करने वाली स्थितियों मात्र को अपनी कहानियों का आधार नहीं बनाया है, वरन् अतीत और वर्तमान का वास्तविक कलात्मक सम्बन्ध स्थापित कर एक स्वस्थ जीवन दृष्टि का ही परिचय नहीं दिया है, वरन् प्राचीन सभ्यता एवं संस्कृति की गौरव शील मर्यादा, मूल्यों एवं विस्मृत प्रतिमानों को अपनी कहानियों में नए सिरे से उजागर कर पुनरुत्थान करने एवं प्रेरणा देने का श्याघनीय प्रयास किया है। इस दृष्टि से देखे, तो वर्मा जी आदर्शवादी कहानीकार हैं और सुधारवाद उनका लक्ष्य है। पर इसका अभिप्राय यह नहीं समझना चाहिये कि अपनी कहानियों के माध्यम से उन्होंने किसी युटोपिया का निर्माण करने की चेष्टा की है। उनकी सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि ने वर्तमान के यथार्थ को भी पहचाना है और नये उभरने वाले सत्यों एवं मूल्यों की परख भी की है, पर किसी आवेशजनित प्रक्रिया की बाध्यता में उन्होंने इन्हे ज्यों-का-त्यों नहीं स्वीकार किया है, वरन् गहराई में बैठकर उन मूल्यों या सूत्रों की खोज करने का प्रयास किया है, जो आज विस्मृत हो चुके या जिन्हें आज 'आधुनिकता' के अतिरिक्त उत्साह में विघटित समझा जाने लगा है। रवाभाविक है कि इसके लिये कहानीकार की दृष्टि अतीत की ओर मुड़ेगी और वर्मा जी ने बड़ी सफलता के साथ विगत की विशृंखलित परम्पराओं के ध्वसावशेषों में दबी हुई संस्कृति की नई मर्यादाएँ खोज निकाली और इतिहास के अपने गहन अध्ययन एवं मनन-चिन्तन से वर्तमान परिस्थितियों के सन्दर्भ में इस प्रकार सम्बद्ध कर दिया है कि अतीत और वर्तमान का अन्योयाश्रित सम्बन्ध स्थापित हो गया है और विगत की मर्यादा वर्तमान को ह्रासोन्मुखता में प्रेरणा एवं दिशोन्मुख करने का महती दायित्व पूरा करने में सफल होती है। इस दृष्टि से वर्मा जी अकेले ऐसे हिन्दी के ऐतिहासिक कहानीकार हैं, जिन्होंने ऐतिहासिक कहानियों में भी सोद्देश्यता एवं सामाजिक दायित्व के निर्वाह की भावना को पूर्ण किया है। उनका उद्देश्य साहित्य के माध्यम से कभी मनोरंजन नहीं रहा है, वरन् वे एक बड़े लक्ष्य की प्राप्ति के लिये रचना-प्रक्रिया में सलग्न रहे हैं—और इस दृष्टि से वे पूर्णतया सफल रहे हैं, इसमें कोई दो राय हो ही नहीं सकती। 'कलाकार का दण्ड' जैनावादी बेगम' शेरशाह का न्याय', 'सौन्दर्य प्रति-योगिता' और 'खजुराहो की दो मूर्तियाँ' आदि कहानियों को इस सन्दर्भ में देखा जा

सकता है। इनमें ऐतिहासिक तथ्य एवं निष्ठा के तत्त्व वर्तमान हैं।

वर्मा की कहानियाँ तीन श्रेणियों में आँगी :

१. घटना प्रधान कहानियाँ, जैसे 'खजुगहो की दो मुनियों' कहानी।

२. वातावरण प्रधान कहानियाँ, जैसे 'सौन्दर्य प्रतियोगिता', 'शेरशाह का न्याय' आदि कहानियाँ।

३. चरित्र प्रधान कहानियाँ, जैसे 'कलाकार का दण्ड', 'जैनावादी बेगम' 'राखीबन्द भाई', 'शरणागत' तथा 'हमीदा' आदि कहानियाँ।

वर्मा जी ने अपनी कहानियों में कथावस्तु का संगठन दो प्रकार से किया है, एक तो वे कहानियाँ हैं, जिनमें वर्णनात्मकता है और इतिवृत्तात्मक गुणों का प्राधान्य है। दूसरे प्रकार की कहानियाँ वे हैं, जिनमें नाटकीय एवं अभिनयात्मक शैली में कथावस्तु का विस्तार किया गया है। इनमें इतिवृत्तात्मक तत्वों का अभाव है और ये कहानियाँ अधिक तीव्रता से आगे बढ़ती हैं। घटनाओं का समुपन करने में वर्मा जी विशेष सफल रहे हैं। वे घटनाएँ इस प्रकार संयोजित करते हैं कि कौतूहलता एवं रोचकता अन्त तक वर्तमान रहती है। कुछ कहानियाँ उन्होंने चरम-सीमा पर समाप्त की हैं और कुछ में उपसंहार दिए हैं, पर दोनों ही प्रकार की कहानियाँ अत्यन्त प्रभावशाली बन पड़ी हैं और पाठकों के हृदय को छूने की समर्थता इन कहानियों में है। वर्मा जी ने अपनी कहानियों के पात्रों का चरित्र चित्रण करने में विश्लेषणात्मक और अभिनयात्मक दोनों ही शैलियों का उपयोग किया है। उन्होंने पात्रों की आकृति वेश-भूषा एवं बाह्य व्यक्तित्व के चित्रण के साथ उनका विश्लेषण करने की भी चेष्टा की है। ऐतिहासिक कहानियों में अवश्य ही उन्होंने कहानी की ओर ध्यान जितना ध्यान दिया है, उतना पात्रों की आन्तरिक अनुभूतियों एवं अन्तर्द्वन्द्वों के चित्रण की ओर नहीं। इन कहानियों में पात्रों को इतना अधिक संवेदनशील चित्रित किया गया है कि वे जरा-जरा सी बात पर प्रभावित होते हैं और उनकी कोई प्रतिक्रिया होती है। पर उनके कार्य-व्यापारों के चित्रण तक ही वर्मा जी अपने को सीमित कर लेते हैं, उनके अन्दर भाककर अन्तः के उदघाटन के लिए उन्हें अवकाश ही नहीं प्राप्त होता। पर उनकी विकासकालीन कहानियों में यह प्रवृत्ति न्यून हो गई है और वहाँ चरित्र-चित्रण विश्लेषणात्मक न होकर नाटकीय हो गए हैं जिनमें कथोपकथनों की खूब सहायता ली गई है। पात्रों के कथोपकथन के मध्य व्यक्त होने वाले उनके हाव-भावों का चित्रण तो वर्मा जी ने किया है, पर उनकी कहानियों में पात्रों के अनुभाव चित्रण का वास्तविक महत्व पात्रों की रुमानी भावनाओं और उन पर आधारित पात्रों के परस्पर सम्बन्धों के उदघाटन में निहित है। अपनी ऐतिहासिक कहानियों में जिस युग, वर्ग और लोगों का चित्रण वर्मा जी ने किया है, प्रेम की स्वतन्त्रता नहीं और प्रेम करना कम खतरे की बात नहीं समझी जाती थी। इसलिए प्रेमी-प्रेमिकाएँ

एक दूसरे के प्रति प्रेम-भाव और आकर्षण रखते हुए भी इतने सम्यमित एवं मर्यादित रहते थे कि उनका प्रेम या हार्दिक अनुभूतियाँ अभिव्यक्ति न पा सक। ऐसी परिस्थिति में चरित्र-चित्रण एवं पात्रों के व्यक्तित्वों का स्पष्टीकरण अन्यन्त कठिन कार्य था। क्योंकि इतिहास को भी दृष्टि पथ से ओझल नहीं किया जा सकता था—पह वर्मा जी ने प्रौढ कहानी शिल्प एवं अभूतपूर्व कौशल से इसका सफल निर्वाह ही नहीं किया है, अपनी कहानियों में कुछ अविस्मरणीय चरित्र भी उपस्थित किए हैं।

जहाँ तक वर्मा जी की सामाजिक कहानियों का सम्बन्ध है, वर्मा जी उनमें भी पूर्ण सफल रहे हैं और उनमें सामयिक सत्यों को पहचानने की उनकी समर्थता एवं यथार्थ को परखने की क्षमता का परिचय मिलता है। इन कहानियों में यद्यपि बहु-विधिय पक्षों का स्पर्श करने का प्रयत्न नहीं किया गया है और न विराट एवं व्यापक भूमि को समेटने का ही प्रयास किया गया है, पर जिन पक्षों को वर्मा जी ने अपनी कहानियों में उठाया है, उन्हें पूर्ण तन्मयता एवं कुशलता से प्रस्तुत किया है। आज के समाज में होने वाले परिवर्तनों, आचार-व्यवहारों, लोगों की मनोवृत्तियों, भावों एवं विचारों, राजनीतिक, आर्थिक एवं सांस्कृतिक परिस्थितियों, नए उभरने वाले मूल्यों एवं परिवर्तित होने वाले मानदण्डों का उन्होंने अपनी सामाजिक कहानियों में इतनी यथार्थता के साथ प्रस्तुत किया है कि वे पूर्णतया सत्य एवं स्वाभाविक प्रतीत होती हैं। इन कहानियों के पात्र यथार्थ जीवन से घुन गये हैं और उनसे सम्बन्धित वर्मा जी की चयनशक्ति की सूक्ष्मता प्रशंसनीय है। ये पात्र वैसे अधिकांश रूप में जातीय हैं, पर उनकी वैयक्तिक विशेषताओं का भी उन्होंने ध्यान रखा है और दोनों का समन्वित रूप उपस्थित कर उनका पूर्ण व्यक्तित्व स्पष्ट करने में वे सफल रहे हैं। खण्डित कान्ति, कुण्ठा, अनावस्था या घुटन के प्रति वर्मा जी को कोई मोह नहीं, इसीलिए आधुनिक जीवन के विश्रुतखलित परिवेश में भी उन्होंने प्रगतिशील जीवन दृष्टि का परिचय देते हुए स्वस्थ मन स्थितियों का चित्रण किया है, जो पूर्णतया स्वाभाविक है। इनके चरित्र-चित्रण में उन्होंने नाटकीय शैली का ही अधिकांशतः चित्रण किया है और उनके द्वन्द्वों एवं घात-प्रतिघातों का बड़ी सूक्ष्मता से मनोवैज्ञानिक विश्लेषण करने का प्रयत्न किया है। राष्ट्रीय जीवन से सम्बन्धित कहानियों का मूलस्वर प्रेरणादायक रहा है। उन्होंने ऐसी घटनाओं एवं पात्रों को चुना है, जिनके माध्यम से वे जन-मानस को एक विशिष्ट दिशा और बोध प्रदान कर सके तथा वीरता एवं ओजस्विता उत्पन्न कर देश प्रेम की भावना जाग्रत कर सके तथा त्याग बलिदान, स्वाधीनता की रक्षा और तन-मन-धन से देश के लिए निष्ठावर हो जाने की भावना से ओत-प्रोत कर सके—इस दृष्टि से अपनी इन राष्ट्रीय कहानियों में वर्मा जी पूर्णतः सफल रहे हैं।

### रायकृष्ण दास

रायकृष्ण दास कल्पनाशीलता एवं भावुकता के कहानीकार हैं। वे भावना-प्रधान मधुर कहानियाँ लिखने में सफल रहे हैं। 'सुधाशु' तथा 'अनाख्या' उनके प्रसिद्ध कहानी संग्रह हैं। अन्तःपुर का आरम्भ, 'गहूला', 'स्मरणा का रहस्य', 'नर-राक्षस', 'भय का भूत', 'प्रसन्नता की प्राप्ति', आदि उनकी लोकप्रिय कहानियाँ हैं। डॉ० लक्ष्मीमागर वाष्ण्य ने लिखा है कि रायकृष्ण दास भाव-प्रधान कहानियाँ लिखने में पटु हैं। उनकी कहानियों पर उनके गद्य-गीतों का प्रभाव है भाव, भाषा, और शैली की दृष्टि से। उनकी कहानियाँ ऐतिहासिक एवं सामयिक सामग्री पर आधारित हैं। राय साहब ने पात्रों का मन टटोला है और फिर उनकी दार्शनिक व्याख्या की है, जिससे उनकी कहानियों में कुछ दुरुहता आ जाती है। कथोपकथन और प्राकृतिक चित्रणों में उन्होंने क्रमशः स्वाभाविकता और चित्रोपमता को स्थान दिया है। उनकी भाषा संस्कृत की कोमल कात पदावली से समन्वित है। उनकी कहानियों में विषय सामग्री काफी विस्तृत मिलती है और ऐतिहासिक, धार्मिक, कहानियों में दर्शन का पुट अधिक दे दिया है, वहाँ वे दुरुह हो गई हैं और इसीलिए जन साधारण से भी दूर जा पड़ा है। इनमें पात्रों की मानसिक स्थितियों का अच्छा चित्रण किया गया है, लेकिन ध्यान देने की बात यह है कि वे इतने से ही सन्तुष्ट नहीं हो जाते, साथ-ही साथ बाह्य रूप-रेखा पर भी प्रकाश डालते चलते हैं। आपके वर्णनों में चित्रोपमता रहती है। किसी भी दृश्य का वर्णन चित्र के समान आँखों के सम्मुख उपस्थित हो जाता है। प्राकृतिक दृश्यों के प्रति आपका विशेष अनुराग है। अन्तः अपनी कहानियों में जहाँ कहीं भी अवसर प्राप्त हुआ है, आपने उसका मनोहर चित्र अंकित किया है। इन प्राकृतिक वर्णनों में वे प्रकृति के सुन्दर उपादानों का उपयोग प्रायः किया करते हैं। कहीं कहीं एक ही दृश्य के लिए अलंकारिक ढंग से उनके प्राकृतिक उपादान एकत्रित कर देते हैं। कथोपकथन सक्षिप्त, सरल और स्वाभाविक है। उनमें उन्होंने किसी प्रकार की दुरुहता नहीं आने दी है। इनकी भाषा पात्रों के अनुरूप अपने स्वरूप में आवश्यक संशोधन आप-ही-आप कर देती है। कथोपकथन में कहीं-कहीं ग्रामीण भाषा का प्रयोग और कहीं-कहीं उर्दू शब्दों का भी प्रयोग किया गया है। यह उन्होंने कहानी की व्यापकता को दृष्टिपथ पर रखते हुए किया है। अन्य स्थानों पर उनकी भाषाशैली की सबसे बड़ी खूबी यही है कि उसमें वे ठेठ परिचित शब्दों का संस्कृत का कोमल पदावली के साथ बहुत ही सुन्दर ढंग से सामंजस्य स्थापित कर देते हैं। संस्कृत-पदावली का प्रयोग कहानी में होना आवश्यक है, आप इस कथन से महमत् नहीं हैं। कहानियों में सौन्दर्य वृद्धि के लिए ही उन्होंने संस्कृत की

१. डॉ० लक्ष्मीमागर वाष्ण्य : हिन्दी साहित्य का इतिहास, (छटा संस्करण १९६४)

इलाहाबाद, पृष्ठ २६०

कोमल पदावली को अपनाया है। आपकी कहानियों में उद्देश्य या संदेश उसी प्रकार छिपा रहता है, जैसे सीपी में मोती। उन्होंने बड़ी ही हल्की आवाज से अपने मन की बात पाठकों के कानों तक पहुँचाई है, जिससे उनमें आधुनिक रूप आ गया है? भाव और भाषा की दृष्टि से आपकी कहानियाँ अन्यतम हैं, आपकी कहानियों में भाव प्रवणता पाठकों को मोह लेती है और उनमें भाव-स्पन्दन करती है। उन्होंने इतिहास-कालीन अतीत और वर्तमान का समन्वय कल्पना और भावुकता की प्रेरणा से की है। आपकी कहानियों की सर्वप्रमुख विशेषता वातावरण निर्माण की अद्भुत क्षमता है। वे वातावरण अपने आप में एक दृश्य हैं और किसी कवि को मनोहारी कल्पना की भाँति आकर्षित करते हैं।

‘अंत पुर का आरम्भ’ कहानी का आधार प्रागैतिहासिक काल है। स्त्री-पुरुष में कैसे समय के विकसित चरणों के साथ भेद उत्पन्न हो गया और अंत पुर का आरम्भ हुआ इसका रायकृष्ण दास ने इस कहानी में अत्यन्त रोचक एवं मनोहारी ढंग से अपूर्व कल्पनाशील चित्रण किया है, जो अपनी तमाम कल्पनाशीलता के बावजूद इस कुशलता के साथ प्रस्तुत किया गया है कि सारी कहानी कहीं भी अविश्वसनीय या अस्वाभाविक नहीं प्रतीत होती। जंगल में एक स्त्री-पुरुष रहते हैं। एक दिन वे एक सिंह को देखते हैं, पुरुष स्त्री को गुफा में रोक अकेले ही शिकार खेलने चला जाता है। इस बात का घात-प्रतिघात उन्होंने बड़ी सूक्ष्मता से चित्रित किया है कि पुरुष अकेले ही सिंह का शिकार करने क्यों जाए, स्त्री भी साथ क्यों न जाए? स्त्री के मन में जिज्ञासा उत्पन्न होती है और पुरुष के मन में द्वन्द्व उठता है। इस स्थिति का राय साहब ने बड़ा ही रोचक मनोविश्लेषण किया है।

“क्यों! मुझे ले चलने में हिचकते हो?”

“नहीं तुम्हारी रक्षा का खयाल।”

“क्यों, आज तक किसने मेरी रक्षा की है?”

“हाँ, मैं यह कहता कि तुम अपनी रक्षा नहीं कर सकती।”

“पर?”

“मेरा जी डरता है।”

“क्यों?”

“तुम सुकुमारी।”<sup>१</sup>

अतः पुरुष अपनी प्रिया को उस दिन सर्वप्रथम गुफा के अंत पुर में छोड़कर अकेले शिकार पर जाता है और अपनी बीरता एवं पराक्रम से सिंह को मारता है। प्रिया गुफा द्वार पर खड़ी रहती है, उसका आधा शरीर लता की ओट में था। वही



से वह अपने प्रियतम का पराक्रम देख रही थी और आनन्द की कूके लगा रही थी। इसी दिन से अन्तपुर का आरम्भ हुआ, इसकाशय साहब ने इस कहानी में बड़ी नाटकीयता के साथ चित्रण किया है। प्रागैतिहासिक काल से ली हुई कल्पित कथा को यथार्थ वातावरण एवं परिवेश में उन्होंने इस तरह प्रस्तुत किया है कि सारी कहानी सजीव हो उठी है। 'गहुला' कहानी में हर अधिपति तामारमल के राज्य में मदसोर के हेमनाभ और राजकुमारी गहुला में प्रेम था। राजकुमारी बिदा देने के प्रत्येक क्षण अपने प्रेमी को एक नील कमल देती। हेमनाभ उसे एक सुगन्धित रेशमी कपड़े में लपेट कर स्वर्णतूत्र से बांध कर सुन्दर मजूपा में सुरक्षित रखता जाता था। प्रत्येक परस्वर्ग की एक मुद्रा भी बनवा कर ग्रथित कर देता। उन पर पाने की तिथि और सवत भी अंकित होते। कर न देने के कारण एक बार हूण अधिपति ने मदसोर प्रान्त पर आक्रमण किया, जिसमें हेमनाभ को वीरगति प्राप्त हुई। सारा प्रान्त लूट लिया जाता है और लूट का सामान अधिपति के सम्मुख उपस्थित किया जाता है। गहुला उस स्वर्ण मजूपा को पसन्द कर ले लेती है। पर उसमें हेमनाभ के अव्यक्त प्रेम की पवित्रता देखकर वह देहोश हो जाती है। इस कहानी में भी नाटकीयता एवं वातावरण की यथार्थता के कारण रोचकता तथा कौतूहलता अन्त तक बनी रहती है। राय कृष्णदान की सभी कहानियों में भावुकता का स्रोत है, भावनाओं का अनुपम प्रवाह है और कल्पनाशीलता का अपूर्व समन्वय है।

वाचस्पति पाठक

वाचस्पति पाठक की पहली कहानी सन् १९२४ में प्रकाशित हुआ था। उनके दो कहानी संग्रह 'द्वादशी' और 'प्रदीप' प्रकाशित होकर अत्यन्त लोकप्रिय हो चुके हैं। 'कागज की टोपी', 'सूरदास', 'कल्पना', 'फेरीवाला', 'प्रतीक्षा', 'जागरण', 'मालती', 'अध्यापक', 'यात्रा', 'पुतली' तथा अभिवाचक उनकी ही अत्यन्त प्रसिद्ध कहानियाँ नहीं हैं, वरन् इस काल में लिखी गई हिन्दी कहानियों की अविस्मरणीय उपलब्धियाँ हैं। पाठक जी मूलतः आदर्शवादी कहानीकार हैं। नवीन सत्यान्वेषण, सोद्देश्यता एवं विस्मृत मूल्य-मर्यादा का स्वरूप निखार कर उपस्थित करना उनका लक्ष्य है, उसके लिए उन्होंने यथार्थ पथ का अनुगमन किया है। प्रेमचन्द की भाँति उनकी कहानी कला का विकास आदर्श से यथार्थ की दिशा में हुआ है और जयशंकर प्रसाद की भाँति उन्होंने भारतीय संस्कृति की गौरवशाली परम्पराओं, विघटित मूल्यों के उपयोगी तत्वों के अन्वेषण एवं जीवन गरिमा के चित्रण के प्रति अपना विशेष आग्रह प्रकट किया है। उनकी कहानियों में नव-यथार्थ को पहचानने की उनकी सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि ही नहीं प्राप्त होती, वरन् अपने कला की आधुनिक सचेतना को ग्रहण कर परिवर्तित सन्दर्भों के विभिन्न आयामों को स्पष्ट करने की प्रवृत्ति भी लक्षित होती है। उनकी कहानियों में प्रास्था एवं संकल्प का स्वर प्राप्त होता है और मिलता है

जागरण का नव-संदेश । अपने चारों ओर के परिवेश एवं समकालीन युग-बोध के विभिन्न परिपेक्ष्य का यथार्थ स्पष्टीकरण ही पाठक जी लेखकीय प्रतिबद्धता रही है, जिसका निर्वाह करने में वे पूर्णतया सफल रहे हैं ।

— पाठक जी की विचारधारा पर दो बातें कहना आवश्यक है । वे स्वीकारते हैं कि हम मनुष्य सृष्टि की सर्वांगपूर्ण रचना हैं; बुद्धि विशेष ही हमारा अमूल्य साधन है । हम अज्ञान नहीं निष्काम नहीं, हमारी शक्ति ससार पर शासन करती है । इसीलिए वे व्यक्ति को समाज से असम्भृत कर उसकी स्वतन्त्र सत्ता नहीं स्वीकारते, वरन् सामाजिक सन्दर्भों में ही उसकी सत्ता स्वीकारते हैं । चाहे वह 'मालती' का नवीन हो, या 'रमेश' का रमेश हो, वे सभी अपनी सीमाओं में छटपटाते हैं, पर न कही उनमें असयम है, न अमर्यादित होने की जिज्ञासा । वे सामाजिक प्राणी हैं, और सामाजिक सत्ता के प्रति पूर्ण आश्वस्त होते हुए वे जीवन में गतिशीलता चाहते हैं, गति-रुद्धता नहीं, इसीलिए उनमें सप्राणता है और अपने-अपने व्यक्तित्व हैं । इसे हम 'स्व' की उपेक्षा और 'पूरे' को प्राप्त करने की अकुलाहट भी कह सकते हैं, पर पाठक जी की कहानी कला के आदर्श कामू, काफ़का या सार्त्र नहीं रहे हैं, उन्होंने भारतीय सस्कृति की वैभवशाली परम्परा में अपनी आँखें खोली और भारतीय जीवन पद्धति से अपने प्राण पाए—उन्होंने भारतीय चिंतन को अपने मन में किंचित मात्र भी लज्जा नहीं समझी और न तथाकथित आधुनिकता के मोह में पड़कर अनास्था, अकेलेपन, अजनबी घुटन और अपरिचित परिवेश को बोदका, चीयन्ती और रम के साथ सयुक्त कर भारतीय जीवन पद्धति के साथ मिलने की असफल चेष्टा की है (डा० नामवर सिंह मुझे क्षमा करें क्योंकि ऐसा न करना स्वस्थ जीवन दृष्टि एवं प्रगतिशील स्वर' का विरोध है— मार्फ़त निर्मल वर्मा । ) । उन्होंने भारतीय दर्शन से प्रेरणा ग्रहण की हैं और भारतीय सस्कृति के वास्तविक स्वरूप को आत्मसात् किया है । यही वे दो बिन्दु हैं, जिनके मध्य पाठक जी की विचारधारा का विकास हुआ है ।

पाठक जी की कहानियों में हमें शिल्प सम्बन्धी विविधता प्राप्त होती है । शिल्प की दृष्टि से उनकी कहानियाँ निम्न श्रेणियों में आँगीं

१. वर्णनात्मक शैली की कहानियाँ, जैसे 'कल्पना' 'सूरदास' 'कागज की टोपी' तथा 'रमेश' आदि कहानियाँ ।

२. आत्म-कथात्मक शैली की कहानियाँ, जैसे 'अभिवाक' 'पुतली' 'मुन्नू' 'यात्रा' आदि कहानियाँ ।

३. मिश्रित शैली की कहानियाँ (पत्र और वर्णनात्मक), जैसे 'रानी' कहानी ।

उन्होंने अपनी कहानियों में घटनाओं का सगुण दो शैलियों में किया है । एक तो वर्णनात्मक शैली में दूसरे अभिनयात्मक शैली में । कहानियों के व्यापक

जीवन परिधि समेट ने की प्रयत्नशीलता में उन्होंने साँकेतिक शैली का उपयोग किया है, 'जागरण' इसका सर्वोत्कृष्ट उदाहरण है। यह स्मरणीय है कि इस काल में साँकेतिक शैली की सूक्ष्म कहानियाँ प्रायः नहीं के बराबर लिखी गई हैं और उनमें 'जागरण' का महत्वपूर्ण स्थान है। कहानियों में नाटकीयता और संवेदन-शीलता उत्पन्न करने में पाठक जी मिद्वहस्त हैं। उन्होंने स्थितियों की संयोजना इस कुशलता से की है कि रोचकता और कौतूहलता अन्न तक वर्तमान रहती है। उन्होंने कुछ कहानियाँ चरम सीमा पर ही समाप्त की हैं और कुछ में उपसंहार भी दिए हैं। पर वह उपसंहार किसी उपदेश देने या संस्था अथवा आदर्शवादी समाधान करने की यात्रिक प्रयत्नशीलता से सम्बद्ध नहीं है, वरन् उस चरम उत्कर्ष को अधिक नाटकीय और तीव्रतर बनाने के लक्ष्य से ही दिया गया है। अतः जब हम कहते हैं कि पाठक जी आदर्शवादी कहानीकार हैं तो इसका यह अभिप्राय नहीं है कि उन्होंने यथार्थ की उपेक्षा की है, वरन् उनके दृष्टिकोण से है। अपनी कहानियों में अपना यह दृष्टिकोण कथानक में इस प्रकार सन्निहित कर दिया है कि उन दोनों में अन्वयगत्यश्रित सम्बन्ध स्थापित हो गया है और वे कहानियाँ अपने आदर्श को स्वयं प्रस्तुत करती हैं, लेखक को अपनी ओर से कहने की कुछ भी आवश्यकता नहीं पड़ती। यह पाठक जी की कहानियों में शिल्प सम्बन्धी एक विशिष्ट उपलब्धि है, विशेषतया उस वातावरण में जब की कहानियों में भी यूरोपिया बनाये जा रहे थे, संस्थाएँ बन रही थी और आश्रमों की स्थापना हो रही थी। उनकी कहानियों का प्रारम्भ बड़े ही नाटकीय ढंग से होता है।

“वह वेश्या थी। उसकी मुखश्री यौवन के अचल से अन्तर की बिलखी हुई स्नेह राशि को एकत्रित कर जब कभी यो ही निष्फल हसी हम देती तब रन जाने क्यों वह रिक्त प्याली-सी आँखों से सूनी दीवाली छाया में छिड़ी—भगी मानो अपनी हसी को ढूँढ़ लाने के लिए व्यग्र हो जाती। वह अपनी ही एक पहली थी। जब से अपने को वह जान सकी थी, अपने रूप, यौवन तथा जीवन की ममता का अनुमान कर सकी थी, तभी से वह एक पहली बन गई थी। विधाता का यह उग्र आशीर्वाद शाप-अष्टा गौतम नारी की भाँति उसे कुठित कर देता। उसकी मांसल देह पत्थर बन जाती, वह अपने अन्तर की लज्जा से दबी-सी देह पत्थर बन जाती, वह अपने अन्तर की लज्जा से दबी-सी मरी सी जाती। डूबने-उतराने-सी लगती—किनारा खोजती।”

कुछ कहानियाँ कथोपकथनों से प्रारम्भ हुई हैं, जैसे

“तुम्हारी आँखों में बड़ा आकर्षण है” याज्ञिक ।

“तुम कहते हो—कुछ सकुचित होकर मुस्कराते हुए याज्ञिक ने कहा,—तो हो सकता है भाई पर तुम देखना—मैं इसमें अनिष्ट साधन वभी न करूँगा ।”

“मुझे तो इसका विश्वास है, पर कोई दूसरा अपना अनिष्ट कर बैठे तो उसका दायित्व ?”

“भाई तुम्हें तो सर्वत्र परिहास ही सूझता है । साधारण सभ्यता और शील का प्रेमपूर्ण निर्वाह क्या कोई अपवाद है ?”

वर्मा ने देखा वह लज्जित हो गया है इसलिए कुछ हस कर कहा—“नहीं जी, अभिमन्यु से मेरी दृष्टि बड़ी पैनी और मन'बड़ा सतर्क रहता है, इसी से ।”

“तो क्या आप कुछ और ही सोच रहे हैं ।”—याज्ञिक ने गम्भीर होकर कहा ।

“बड़े पागल हो ! जाओ ।”—उसने खूब हंसकर बात उड़ा दी ।

इस प्रकार की कहानियों में कथानक का विकास कथोपकथनो के माध्यम से बड़े ही नाटकीय ढंग से हुआ है और कहानी तीव्रतर रूप में गतिशील होती है । पात्रों के चरित्र चित्रण में उन्होंने दोनों ही प्रणालियों—विश्लेषणात्मक एवं अभिनयात्मक का सफलतापूर्वक उपयोग किया है । विश्लेषणात्मक ढंग में किए गए चरित्र-चित्रण का एक उदाहरण इस प्रकार है, “उसकी अभी जवानी थी, उसके स्वभाव में निर्भीकता थी । इसीलिए उसके भाई बन्धु उसे केवल अकड़बाज समझते थे । उसकी बुद्धि पर किसी को विश्वास नहीं था । पर उसके विरुद्ध जाना पर पाप समझता था और आज सफलता के साथ उसने उसका परिचय भी दे दिया । उसके विरोधी उसका तोहा मानकर चुप हो गए थे । भीतर ही भीतर हाथी भी भर ली थी, और उसके गौरव को भी इसने अधिक चमका दिया था । इसी विश्वास के कारण वह प्रसन्न था ।”<sup>१</sup> अभिनयात्मक शैली में अपने पात्रों का चरित्र-चित्रण इस प्रकार किया है ‘सूरदास जैसे अन्धकार में से निकला हो ! उसकी ऐसी ही नींद टूटी थी । सूरदास स्वयं इस नींद से जग कर सोचने लगा । कैसी स्तब्ध और शून्य जैसी मृत्यु थी ! वह इतनी सुन्दर है ? तभी तो—जैसे एक युग बीत गया हो ! अपने जिस प्रत्यक्ष में वह उस अन्तिम पल में सोया था—वह कितनी दूर तक है ? जिसे वह पता नहीं, किन्तु स्मरण है । वही तो—न जाने कितनी उत्तेजना में वह दैत्य की तरह बरसात के उस बीहड़ मार्ग को रात में तैर कर अपनी छाजन आ गया ।<sup>२</sup> मानसिक अन्तर्द्वन्द्वों के ऐसे चित्र उनकी कहानियों में यत्र-तत्र मिलते हैं ।

१ वाचस्पति पाठक : द्वादशी, (प्रतीक्षा कहानी), इलाहाबाद पृष्ठ ७८

२ वाचस्पति पाठक . प्रदीप (कलना कहानी), इलाहाबाद, पृष्ठ ८३

३. वाचस्पति पाठक: प्रदीप, (सूरदास कहानी), इलाहाबाद, पृष्ठ ३

पाठक जी की कहानियों की सबसे प्रमुख विशेषता वद्वान्ति यह है कि हिन्दी में चेतना प्रवाह पद्धति (Stream of consciousness) प्रणाली प्रयोग करने का गौरव उन्हें ही है। 'यात्रा' हिन्दी की पहली कहानी है, जिसमें चेतना प्रवाह पद्धति का प्रयोग किया गया है और यह इस युग में एक अभूतपूर्व बात है, क्योंकि शिल्प प्रयोगों के प्रति इस काल के कहानीकारों का कोई आग्रह नहीं था। पाठक जी की इस 'यात्रा' कहानी का एक अंश इस प्रकार है हम दोनों भूले हुए बटोरी की तरह आज मिलकर एक दूसरे के दुख-सुख को भीतर ही भीतर जान लेना चाहते थे। पूछ-पूछ कर उनका इतिहास तैयार करना हमारे मकोची हृदय को सह्य न था। केदार ने थोड़े में पहले ही पूछ लिया—मजे में तो मैं कट रही है? मैंने उत्साह से कहा—हा जी खूब। पर एक लज्जा से मेरा मन जैसे मिहर गया। मेरा मित्र इस पर कहा तक विश्वास करेगा। जीवन भर दूसरों की कार्य-कुशलता पर जीने वाला मैं—मुझको वह नहीं जानता? और फिर केवल अपने सुख का मुखी यह मनुष्य मेरे सुख को कितना तुच्छ समझता होगा। एक दिन आपस में तर्क में जिसने नौकरी की निन्दा करके कहा—मैं सच कहता हूँ, नौकरी अभिशाप है। जीवन को इससे दूर रखना सबका कर्तव्य है। और जब मैं इसे आज समझता हूँ, तो मैं कल से नौकरी नहीं करूँगा—वह मेरी जैसी समझ वालों की दृष्टि में अपने सम्पूर्ण भविष्य को एक फूक में धूल की तरह उड़ाकर इस पहाड़ी देश में लौट आया।... यद्यपि इसे इस शैली का अत्यन्त प्रारम्भिक रूप ही कहा जाएगा, पर वह परिभाषिक स्तर पर इसलिए नहीं सामने आया है, क्योंकि पाठक जी कलावादी नहीं हैं। कला-कला के लिए सिद्धान्त में विश्वास न कर वे कला जीवन के लिए स्वीकारते हैं। फिर भी मानस में उठने वाली विभिन्न तरंगों को—स्थूल ढंग से ही सही उन्होंने जिस प्रकार सङ्गुफित किया है वह अपने आप में एक विशेष महत्त्व रखती है और नए प्रारम्भ का संकेत करती है, जिसका चरम विकास अगले युग में जैनेन्द्रकुमार, अज्ञेय और इलाचन्द्र जोशी की कहानियों में देखने को मिलता है।

जहाँ तक कथोपकथनों का प्रश्न है, पाठक जी के कथोपकथन लम्बे भी हैं, संक्षिप्त भी। जो लम्बे कथोपकथन हैं वे विश्लेषणात्मक हैं और कई कहानियों में वे ही गए हैं। इनसे कहानीकार का कोई उद्देश्य भी नहीं पूर्ण होता। वे न तो पात्रों का चरित्र ही स्पष्ट कर पाते हैं और न कथानक को ही गतिशीलता प्रदान करते हैं। वस्तुतः वे अपने आप में स्वतन्त्र कथोपकथन लगते हैं, पर सन्तोष की बात है, ऐसा कम ही कहानियों में हुआ है। पाठक जी के संक्षिप्त कथोपकथन अभिनयात्मक हैं। उनसे उन्होंने दोहरे उद्देश्य पूर्ण किए हैं। पूर्ण नाटकीयता के साथ वे कथानक को तीव्रतर रूप में अग्रसर तो करते ही हैं, पात्रों के मानस का विश्लेषण या उनके

व्यक्तित्व की विभिन्न विशेषताओं का उद्घाटन करने में सफल रहे हैं। ये कथोप-  
कथन भावाभिव्यक्ति की समर्थता से तो परिपूर्ण है ही, साकेतिकता एवं सार्थकता की  
विशेषताओं के कारण भी वे सफल रहे हैं;

“मैं कुछ समझ न सका। मैंने पूछा—तुम क्या चाहती हो ?

लडकी के सरल मुख की जिज्ञासा जैसे एक बार ही नष्ट हो गई। उसने धीरे  
से कहा—कुछ नहीं।—और जैसे सकोच के कारण अपने को छिपा लेने के लिए ही  
वह जल्द मुड़ी।

किन्तु मैंने उसे पकड़ लिया और पूछा—बताओ क्या कहना चाहती हो ?—  
स्नेह से उसकी ठुड्डी पकड़कर मैंने हिला दिया। पर वह कुछ ऐसी घबरा गई थी  
कि उसके मुँह से बात ही नहीं निकाली। वह केवल अपना हाथ छुड़ा लेना  
चाहती थी।

पैसे लोगी।—मैंने फिर सहानुभूति से पूछा।

नहीं—उसने दृढ़ता से उत्तर दिया—अब कुछ काम करना।

तुम क्या काम करोगी ?—मैंने कुछ अजीब उलझन में पड़कर पूछा।

ओह ! मेरे बाबा तो हैं—उसने बड़ी चिन्ता के साथ कहा—उन्हे आज  
कई दिनों से काम नहीं मिला है।—कह कर वह फिर मेरी ओर एक बार विश्वास-  
पूर्वक देखने लगी।

—तुम्हारे बाबा कहाँ हैं ? चलो।

मैं इसके सग चलने के लिए मुड़ पड़ा। वह मेरे आगे आगे चल रही थी।  
चलते-चलते मैंने पूछा—तुम्हारे बाबा क्या करते हैं ?

उसने उत्तर दिया—यही वही तो सब चीजों पर शान चढ़ते हैं। बाबा  
कारीगर हैं। वही तो कमा कर मुझे खिलाते हैं।<sup>१</sup>

पा क जी की भाषा में यथार्थता एवं परिष्कार है। उन्होंने भाषा को वास्त-  
विकता एवं सहजता देने का प्रयत्न किया है, जिससे वह चित्रोपम बन गई है। शब्दों  
के कुशल संयोजन से उसकी अभिव्यजना में वृद्धि करने में वे विशेष सफल रहे हैं :  
'चिन्ताओं का समुद्र, विपत्ति का बोझ, असहाय जीवन और उस पर यौवन का  
विभ्रम पूर्ण सकोच। सभी उस पूर्णमा के चाँद को राहु की भाँति ग्रसने लगे। उन्माद  
की काली छाया में छिपकर वह हनने लगी। वह हंसने लगी, जैसे आगध सिन्धुजल में  
बाडव-ज्वाला तल प्रदेश को मथ कर अट्टहास करती है। असंख्य उर्मिल रेखाएँ  
विडम्बनापूर्ण जीवन की आकुलता में विलीन हो जाती। वह रोने लगती, जैसे शरद  
विभावरी नि शब्द चन्द्रिका में घुल-घुलकर वसुधा का अचल भिगोती है। असहाय  
जीवन के ज्वर में उसकी सुन्दरता और उद्दाम यौवन कौतुक से मिलने लगे। वह

१ वाचस्पति पाठक : प्रदीप, (पुतली-कहानी), इलाहाबाद, पृ० १०६-१०७

पागल हो गई।<sup>१</sup> इस प्रकार पाठक जी ने प्रतीको एव उपमानों से भाषा में प्रभावशीलता उत्पन्न करने की सफल चेष्टा की है, जिससे वह गरिमायुक्त हो गई है। पाठक जी वस्तुतः मस्कारशील कहानीकार हैं, और हिन्दी कहानियों के विकास में उनका महत्वपूर्ण योगदान रहा है।

राजा राधिकारमण प्रसाद सिंह

राजा राधिकारमण प्रसाद सिंह मूलतः प्रेमचन्द की परम्परा के कहानीकार हैं। 'गांधी टोपी' और कुसुमाजलि उनके प्रसिद्ध कहानी संग्रह हैं। 'गांधी टोपी', 'दरिद्र नारायण', 'इस हाथ से दे उस हाथ से ले', 'बिजली', 'मरीचिका' 'कानों में कगना' तथा पद का मद' आपकी आदि बहुत चर्चित कहानियाँ हैं। उनकी कहानियों में कोई शिल्प सम्बन्धी नवीनता नहीं लक्षित होती, पर उन्होंने जो चित्रण किया है, वह सत्यानुभूति से प्रेरित है। उन्होंने यथार्थवाद का भी चित्रण किया है, पर प्रमुखतः वे आदर्शोन्मुख यथार्थवादी कहानीकार हैं और जीवन की चिरन्तन समस्याओं का समाधान आदर्शवाद में खोजने का प्रयत्न किया है, इसलिए उनकी कहानियों में भाव प्रवणता है और उनमें आरम्भ से अन्त तक भावुकता का विचार होता है। उन्होंने अपने पात्रों को जीवन के यथार्थ से लेकर भी उनका स्वरूप यथार्थवादी नहीं रहने दिया है। वे पात्र या तो अतिशय भावुक बनकर कल्पनाशील सा लगने लगते हैं, या अति दैवीय भावनाओं से ओत-प्रोत होने के कारण कृत्रिम एवं आदर्शों के पुतले प्रतीत होने लगते हैं। उन पात्रों के चारित्रिक विकास का उन्होंने कोई मनोवैज्ञानिक आधार भी नहीं प्रस्तुत किया है। यद्यपि उनकी कहानियों कुछ शिल्प प्रयोग अपनाने का आग्रह प्राप्त होता है और आत्म-कथात्मक एवं सस्मरणात्मक शैली में भी कुछ कहानियाँ लिखी हैं, पर उनकी प्रिय शैली विवरणात्मक ही है। उनमें विवरण देने की प्रतिभा खूब है। उन्होंने अपने कथानकों को सीधे-साधे ढंग से प्रस्तुत किया है, उनमें जबर्दस्ती तोड़ मरोड़कर नाटकीयता लाने का प्रयत्न नहीं किया है। इसलिए उनकी कहानियों में अनावश्यक रहस्यात्मकता नहीं आने पाई है।

राजा राधिकारमणप्रसाद सिंह का दृष्टिकोण है कि इस जीवन में ऐसा कोई चित्र नहीं है, जिसके श्याम और उज्ज्वल दो पक्ष न हों। दुनिया में न कोई बिल्कुल अच्छा है, न तो बिल्कुल बुरा। न निष्ठका पाप है, न निष्ठका पुण्य। वेश्या की छाती में भी दिल है और सन्यासी की छाती में भी दिल। दिल के साथ सिल, सिल के साथ दिल। जिस कोष में पराग है, उसी में संचित आग भी है। जिस फूल में रस है, उसी में कहीं विष भी है, भोरे उसमें रस पाते हैं, बरें उसी से विष पाते हैं। जीवन में इन दोनों का जोड़ा हमेशा मौजूद है कम या বেশ। उनका यह दृष्टिकोण ही उनकी कहानियों की मूल भावधारा है और अपनी कला का विकास उन्होंने जीवन के इसी

यथार्थ को चित्रित करने की दिशा में किया है। वे अपने काल के सम्बन्ध में समझते थे कि यहाँ अध्यात्म के साथे मे श्रृंगार है, फैशन का दामन थामे दर्शन है, ईर्ष्या लिए वास्तविकता की सादी जमीन पर नैतिकता की किनगी टकी है—उन्होंने नैतिक मूल्य मर्झाए एव परम्परा को अधिक महत्त्व दिया है, हालाँकि उन्होंने परिवर्तनशीलता के नए सन्दर्भों को आत्मसात कर स्वाभाविकता के साथ चित्रित करने का भी प्रयत्न किया है। नारियों के सम्बन्ध में राजा राधिकारमण प्रसाद सिंह की धारणा है कि वह जिस हृद तक हमारे सामने खुलती है, उससे कहीं अपने पर्दा रखती है। निरन्तर जो कुछ हम देख पाते हैं, वह उसका तमाम जलवा नहीं, जो कुछ हम ढूँढ़ पाते हैं, वह उसका तमाम सौरभ नहीं, और जो कुछ हम सुन पाते हैं वह कुछ उसके दिल की सदा नहीं, उसकी वाणी की ही व्यञ्जना है अधिकतर ऐसी है नारी-प्रकृति की निराली अज्ञेयता बात नेति-नेति की पुकार हिलोरे लेती रहती है हमारे अन्दर। वह न अपनी मुस्कान में आती है, न अपनी निगाह में और न अपने आँसुओं के प्रवाह में बहकर किसी किनारे लग पाती है कि कोई उसे उलट-पुलट कर ढूँढ़ ले, और बातों में तो उसे कोई पा ही नहीं सकता। उन्होंने नारी जीवन से सम्बन्धित कई कहानियों में इस दृष्टिकोण को चित्रित करने का प्रयास किया है, पर उसे यथार्थ ढंग से उजागर कर पाने में वे असमर्थ रहे हैं। वह वर्णनात्मक या उपदेशात्मक अधिक हो गया है, इसी-लिए प्रभावशाली नहीं प्रतीत होता।

राजा राधिकारमण प्रसाद सिंह की कहानियाँ अधिकांशतः घटना-प्रधान हैं। उन्होंने घटनाओं का संयोजन बड़े गीध सादे ढंग से किया है, अतः उनकी कहानियों में रोचकता, कौतूहलता या नाटकीयता न प्राप्त हो, तो कोई आश्चर्य नहीं होना चाहिए। विवरणात्मकता एव घटना-बाहुल्य के प्रति उनका इतना अधिक मोह है कि कुछ कहानियाँ आवश्यकता से अधिक लम्बी हो गई हैं कानो में कगना' पुरुष की शैली में लिखी गई कहानी है। 'हिन्दी की कहानी-रचना में राजा साहब की इस कृति का ऐतिहासिक महत्त्व है। इसका निर्माण उस काल में हुआ था जब हिन्दी में कहानी कला का स्वरूप सगठित हो रहा था और इस विषय के लिखने वाले इने-गिने थे। ऐसे समय में ऐसी प्रौढ़ दृष्टि देखकर हिन्दी जगत प्रसन्न हो उठा था और प्रसाद जी के समान कलाकार भी गद्गद हो गए थे। इस कहानी में लेखक की भाषा शैली भाव-प्रधान, अलंकृत और परिष्कृत है। साथ ही सारा कथानक कलात्मक ढंग से सुगठित है आदि और अन्त कौशलपूर्वक सन्तुलित है, जिससे रचनात्मक सौष्ठव का पूरा परिचय मिल जाता है। सन् १९१३ तक विषय का इतना शृंगारमय स्थापन सर्वथा नवीन था। इस दृष्टि से इस रचना की विशेषता का अनुमान लगाया जा सकता है। नशा के उतरने-चढ़ने का इतना विवरणात्मक निवेदन बिना प्रतिभा-मल के कदापि सम्भव नहीं। किरण के अत्यन्तिक आत्मदान और नरेन्द्र की अज्ञानमूलक उपेक्षा की ही यह



करुण कहानी है—जो काव्यात्मक पद्धति से उपस्थित की गई है । त्रिषय की भावात्मकता की प्रवृत्ति के अनुरूप ही सारा वातावरण और पूर्व पीठिका मजबूत की गई है । इस प्रकार दोनों पक्षों का अन्योन्य सम्बन्ध स्फुटित हो गया है । यही इस कहानी का मूलधार है । शैली की यही काव्यात्मकता 'त्रिजली' कहानी में भी लक्षित होती है, जिसमें नायक के अद्भुत और साहसपूर्ण प्रेम का भावात्मक चित्रण किया गया है । 'पद का मद' भी लगभग इसी शैली की कहानी है । इसका एक उदाहरण इस प्रकार है, जो आत्र की जैसी तंगी में एक हृद तक दवा पीकर जीता है उसे शायद कहीं दवा खाने की जरूरत नहीं, अगर पाव पर पाँव रख पुलाव कलिया सुडकने वाला अगर एक ऐडी का पसीना चोटी तक उठाते हुए सुबह शाम मैदान की हवा न खाय तो वह कलिया लगता है जैसे आँतो में कुलौंच लेने "और कहीं आगे छलाँग मार उसकी भूख ही को पकड़कर खा गया, तो फिर लीजिए, बैठे बिठाये आँते गले पड़ें ।" मोटर चली गई, जोटीराम पेड के नीचे इम तरह टहलता रहा, जिसमें कोई जान-पहिचान वाला निकले, तो चीन्हे न पावे ।' उनकी भाषा में चीन्हे जैसे ग्रामीण शब्द प्रायः मिलते हैं । उन्होंने बोलचाल के शब्दों और मुहावरों का प्रयोग कर भाषा को प्रभावशाली बनाने का प्रयत्न किया है, जिससे उसमें प्रवाह और गति आ गई है ।

विनोदशकर व्यास

प्रसाद जैसी भावुकता लेकर कहानियाँ लिखने वालों में विनोदशकर व्यास का स्थान अत्यन्त प्रमुख है । 'तूलिका', 'भूली बात', 'मधुकरी दो भाग', 'नव पलनव', 'उसकी कहानी', 'मणिदीप' तथा 'पचास कहानियाँ' आदि उनके प्रमुख कहानी-संग्रह हैं । 'विधाता', 'रूखा स्नेह', 'भूली बात', 'अपराध', 'हृदय की कसक', 'करुणा' कल्पनाओं का राजा' आदि उनकी प्रसिद्ध कहानियाँ हैं । उनकी प्रत्येक कहानी में भावुकता का अविरल प्रभाव है और करुणा की छाया है, जिससे वह कहानियाँ एक अपूर्व सवेदनशीलता उत्पन्न कर सकने में समर्थ होती हैं और पाठकों के हृदय को स्पर्श करने में सफल होती हैं । व्यास जी की कहानियों में कथानक का समुपन बड़े सन्तुलित ढग से हुआ है और उन्होंने आकस्मिकता या संयोग तत्वों (chance elements) को प्रथम न देकर स्वाभाविकता के पथ का अनुगमन किया, जिसके फलस्वरूप उनकी कहानियाँ अधिक विश्वासनीय एवं सत्य प्रतीत होती हैं । उनकी कहानियों में हृदय-तत्त्व का प्राधान्य है, पर मानस की उपेक्षा है—ऐसा समझना भूल होगी । छोटी २ कहानियों में गद्य-नीति रेखा-चित्रों और कहानीकी शिल्प विधियोंका अपूर्व समन्वय करके उन्होंने ऐसी भाव-प्रवणता उत्पन्न करने की चेष्टा की है, जो मधुर सौन्दर्य की सृष्टि करती है । प्रसाद की ही भाँति व्यास जी भी करुणा, प्रेम और जीवन के सौन्दर्य पक्षों के उद्घाटन करने वाले कहानीकार हैं, इससे उनकी कहानियों में एकांगी दृष्टिकोण भी प्राप्त होता है—यह स्वीकारना होगा । उनकी कहानियों में जीवन के बहु-विध पक्षों का उद्-

घाटन नहीं मिलता और न सामयिक तत्वों के आधार पर विस्तृत जीवन परिधि को समेटने की वी कोई प्रयत्नशीलता लक्षित होती है। इस दृष्टि से देखे, तो व्यास जी की कहानियों में एक सीमित परिवेश ही मिलता है और जीवन के कठोर यथार्थ या विषम सामाजिक सन्दर्भों से उन्होंने अपनी आँखें बन्द ही कर रखी हैं, पर जिन थोड़े से पक्षों को उन्होंने लिया है, उसे पूरी तन्मयता के साथ चित्रित किया है, जिसमें उन्हें सफलता भी प्राप्त हुई है।

विनोदशंकर व्यास की कहानियों में चरित्र-चित्रण सम्बन्धी अधिक कलात्मकता लक्षित होनी हैं और पात्रों के मानस का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण करने, सूक्ष्म अन्तर्द्वन्द्वों का चित्रण करने तथा नाटकीय शैली में पात्रों के चरित्रों का उद्घाटन करने के प्रति उन्होंने अधिक ध्यान दिया है—इसमें उन्हें यथेष्ट सफलता भी प्राप्त हुई है। उन्होंने अपनी कहानियों में अधिक पात्र नहीं रखे हैं और एक दो पात्रों से अपने लक्ष्य की प्राप्ति की है, पर उन पात्रों में सजीवता है, प्रभाव डालने की क्षमता है। 'विधाता' कहानी में उन्होंने लिखा है 'क्योंकि ससार में एक और बड़ी शक्ति है, जो इन सब शासन करने वाली चीजों से कहीं ऊँची है, जिसके सहारे बैठा हुआ मनुष्य आख फाड़कर अपने भाग्य की रेखा को देखा करता है।' उनके अधिकांश पात्र इसी निष्क्रियता से बँधे हुए हैं और अवस्था एवं कुण्ठा के शिकार हैं। उनके जीवन में निराशा अधिक है और अमफल प्रेम जीवन के चित्रण के कारण घुटन अधिक है। पात्रों की जिस सजीवता का ऊपर उल्लेख किया गया है, वह अपवाद स्वरूप कहानियों में ही प्राप्त होता है, वह उनकी कहानियों को कोई सामान्य विशेषता नहीं है। इनकी कहानियों में चरित्र प्रधान अधिक है और पात्रों के मानस में होने वाले घात-प्रतिघातों को अधिक स्पष्ट करने का प्रयत्न किया गया है। कल्पनाओं का 'राजा' कहानी में सारी कहानी नायक के मानस में होने वाले घात-प्रतिघातों के आधार पर ही विकसित हुई है इसीलिए उसमें अधिक सूक्ष्मता आई है। कहानी का आरम्भ नायक के परिचयात्मक परिच्छेद से होता है। नायक एक वेद्यों के कोठे पर जाता है, उसे खूब मदिरा पिलाकर स्वयं भी खूब मदिरापान करता है—फिर अपने मानसिक आवेग की कहानी उसे सुनाकर वापस लौट आता है। कहानी का अन्त वेद्यों की मानसिक प्रतिक्रिया पर होता है। इसमें बड़ी भाव प्रवणता उत्पन्न होती है और कहानी नाटकीय ही नहीं, बहुत प्रभावशाली बन जाती है। उनके कथोपकथन भी बहुत सफल हैं। प्रसाद की भाँति उन्होंने स्वतन्त्र कथोपकथनों का संयोजन नहीं किया है। व्यंग्य शैली से भरपूर, छोटे २ चुस्त सजीव एवं भावाभिव्यक्ति की समर्थता से परिपूर्ण कथोपकथनों के माध्यम से उन्होंने कहानियों का विकास ही नहीं किया है वरन् अपने पात्रों चरित्र चित्रण भी अभिनयात्मक शैली में किया है—इससे अपनी कहानियाँ में नाटकी-

यता लाने में वे अधिक सफल रहे हैं। विनोदशंकर व्यास की कहानियों में सोद्देश्यता योजना व्यर्थ होगा। उन्होंने किसी उद्देश्य से प्रेरित होकर अपनी कहानियाँ नहीं हैं, वरन् भावों से प्रेरित होकर इसके फलस्वरूप उनकी कहानियों में भाव-प्रवणता अधिक है, वैचारिक स्तर कम। न तो उनमें जीवन के कटु यथार्थ एवं सामाजिक मचेतनत्व की चित्रित करने की प्रयत्नशीलता लक्षित होती है और न किसी व्यापक परिधि को समेटने की आकुलता। पाठकों को भावुकता के प्रवाह में बहाकर कहानियों में व्याप्त संवेदनशीलता से द्रवीभूत कर देना आपका एक मात्र लक्ष्य प्रतीत होता है।

भगवतीप्रसाद वाजपेयी

भगवती प्रसाद वाजपेयी का दृष्टिकोण व्यक्तिवादी है। उन्होंने व्यक्ति की समस्याओं को लेकर उसके व्यक्तित्व को प्रतिष्ठित करने अथवा उसके द्वन्द्व को चित्रित करने के लिए कहानियों की रचना की है। हिलोर खाली बोतल और 'पुष्पाङ्गी' आपको प्रसिद्ध सग्रह हैं। अब तक आपने लगभग तीन सौ कहानियों की रचना कर डाली है। आपकी पहली कहानी सन् १९८१ में 'माधुरी' में प्रकाशित हुई थी। 'खाली बोतल', 'पेंसिल स्केच', 'स्वप्नमयी', 'गृह-स्वामिनी', 'चोर' मैना', 'शबनम', 'स्पर्धा', 'कला की दृष्टि', 'मिठाई वाला', 'अन्धेरी रात', 'हार-जीत' 'ट्रेन पर', 'इन्द्रजाल' 'अपमान का भाग्य' 'झाकी', 'त्याग', 'निद्रिया लानी', 'बन्शीवादन', 'आत्मघात' तथा 'हत्यारा' आदि कहानियाँ अत्यन्त लोकप्रिय हुई हैं। उनकी कहानियों के सम्बन्ध में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने लिखा है कि सादे ढंग से केवल कुछ अत्यन्त व्यञ्जक घटनाएँ और थोड़ी बातचीत सामने लाकर क्षिप्र गति से किसी एक गम्भीर संवेदना या मनोभाव में पर्यवसित होने वाली हैं।

अपनी कहानियों में भगवती प्रसाद वाजपेयी ने आज के मध्यवर्गीय समाज के ह्रासोन्मुखी प्रवृत्तियों का यथार्थ चित्रण करने का प्रयत्न किया है। वर्ग संघर्ष, एक दूसरे के प्रति सहानुभूति, विश्वास का अभाव, हृदयहीनता, विद्वेष तथा घृणा आदि का अपनी कहानियों में उन्होंने अनेक मनोवैज्ञानिक चित्र प्रस्तुत किए हैं। वे समझते हैं कि यदि व्यक्ति विकासशील होगा, तो समाज स्वयं ही विकासशील हो जाएगा। दुःख और कष्ट सहन ही उनकी रचनाओं की मूल भावना है तथा मिलती है उनमें भावात्मकता एवं कमुकता, जो उच्च तथा मध्यवर्गीय जीवन प्रमुख विशेषताएँ हैं। उन पर शरत चन्द्र की भावुकता और करुणा का बड़ा प्रभाव पड़ा है, पर शरतचन्द्र जैसा मानवतावादी दृष्टिकोण नहीं है। उनके पात्र परिस्थितियों से सघष करते हुए जब पराजित हो जाते हैं, तो आत्महत्या करने के लिए प्रस्तुत हो जाते हैं। इन पात्रों के नैराश्य एवं कुण्ठा का मूल कारण सामाजिक अगति है। वह उस विषम सामाजिक स्थिति के कहानीकार हैं, जिसमें व्यक्ति स्वयं को जड़ स्थिति में पाता है। वे ह्रासोन्मुख जीवन का अकन त्याग कर प्रायः ह्रासोन्मुख कला का अनुगमन करने लगते हैं

और अगति में ही प्रगति की कल्पना करने लगते हैं। अपनी कोमल प्रवृत्ति और भावात्मकता के वशीभूत होकर वे ह्लासोन्मुख चित्रों में जीवन का उच्चादर्श अन्वेषित करने की चेष्टा करते हैं। वाजपेयी जी के पात्र जीवन संघर्ष से दूर होकर भावुकता की कोमल क्रीड में एक महज दिव्यता का भीना आवरण डालकर पाठकों का मनोरंजन करने में सफल होते हैं। उनके मध्यवर्गीय पात्र महत्वाकांक्षी होने के कारण संघर्षशील तो हैं, विकासशील नहीं। उन्होंने एक स्थान पर लिखा है कि मैं सत्य की सुन्दरता का पुजारी हूँ। पुरुष और स्त्री में परस्पर आकर्षण ही प्रेम के स्वरूप को निर्धारित करता है। प्रेम कभी विकृत नहीं होता, वह सदैव एक रस रहता है। इस दृष्टिकोण के अनुसार उन्होंने अनेक कहानियों में प्रेम चित्रण किया है, पर उसमें विशेषतः भावुकता घुटन एवं कुण्ठा का ही चित्रण हुआ है कोई स्वस्थ दृष्टिकोण नहीं मिलता। वाजपेयी के प्रति कोई निश्चित दृष्टिकोण है भी नहीं, वे केवल भावुक कहानीकार हैं। जीवन दृष्टि के साथ आस्था एवं सकल्प में उनमें अभाव है। इसके फलस्वरूप उनकी कहानियाँ एक सीमित परिवेश में ही रह जाती हैं और एक व्यापक परिधि को समेटने में असमर्थ रहते हैं। जीवन संघर्ष या मानव यथार्थ का उनमें अभाव है और इसके चित्रण के प्रति उनकी कोई आस्था नहीं है।

भगवती प्रसाद वाजपेयी ने अपनी कहानियों में यथार्थ चित्रण का प्रयत्न किया है, पर एकांगी दृष्टिकोण होने के कारण वे उसमें विशेष सफल नहीं हो सके हैं। उन्होंने एक स्थान पर लिखा है कि मनुष्य वह मरता है, जो सपना से भाग खड़ा होता है या हार मानकर रो पड़ता है। जीवन की हार में असफलता यदि यथार्थ है, तो आदर्श की ओर हमारी गति, आदर्श की ओर हमारा प्रस्थान, आदर्श की ओर हमारा सर्वस्व—उत्सर्ग, यथार्थ का अनुचर नहीं। उसके आगे का वरदान और विजय चिन्ह है। उनकी कहानियों के कथानक की ओर उतना ध्यान नहीं दिया गया है, जितना पात्रों के मनोभावों के विश्लेषण एवं चरित्र-चित्रण की ओर इसलिए वे कहानियाँ सूक्ष्म हो गई हैं। साकेतिकता एवं प्रतीकात्मकता का भी उन्होंने सफल उपयोग किया है, जिससे उनकी कहानियों में बौद्धिकता का समावेश हो गया है, पर इसके बावजूद उन्होंने अपनी कहानियों में कथा-तत्वों का समुपन इस प्रकार किया है कि वे बड़े तीव्र रूप में गतिशील होती हैं। पात्रों के चरित्र-चित्रण में अधिक ध्यान उन्होंने उनके मन में होने वाले घात प्रतिघातों एवं मानसिक अन्तर्द्वन्द्वों के मनोविश्लेषण से ही अधिक सहायता ली है। जिससे कहानियों में नाटकीयता बड़ी है। इस दृष्टि से उनके कथोपकथन बहुत सफल रहे हैं। वे अत्यन्त सक्षिप्त, सार्थक, चुस्त एवं अभिनयात्मक हैं। उनसे पात्रों के व्यक्तित्वों एवं कार्य व्यापारों की गति स्पष्ट करने का उद्देश्य तो पूर्ण होता ही है, कहानियों की गतिशीलता भी बिना कहानीकार के हस्तक्षेप से होती है। इस कला की दृष्टि से भगवती प्रसाद वाजपेयी सफल रहे हैं।

## चन्द्रगुप्त विद्यालकार

चन्द्रगुप्त विद्यालकार सामाजिक सचेतना के कहानीकार है और इस युग के उन इने-गिने कहानीकारों में हैं, जिन्होंने प्रेमचन्द या जयशंकर प्रसाद की कहानी परम्पराओं का अनुगमन न कर अपनी मौलिक परम्परा का निर्माण किया और सफल कहानियों की रचना की। चन्द्रगुप्त जी की पहली कहानी 'विशाल भास्त्र' में सन् १९८५ में प्रकाशित हुई थी। 'चन्द्रकला', 'भय का राज्य', 'अमावस', 'वापसी', 'पहला नास्तिक', 'तीन दिन' आदि आपकी कहानियों के प्रसिद्ध संग्रह हैं। 'एक सप्ताह', 'क ख ग', 'चौबीस घंटे', 'हूक', 'काम-काज', 'तांगेवाला', 'डाकू' आदि आपकी बहु-चर्चित एवं लोकप्रिय कहानियाँ हैं। 'एक सप्ताह' पत्रात्मक शैली में लिखी गई उनकी सर्वोत्कृष्ट कहानियों में है। 'हूक' में कांग्रेस आन्दोलन के समय अचानक ही जेल जाने वाले बलराज के मन में होने वाले घात प्रतिघातों, द्वन्द्वों एवं मनोभावों का अत्यन्त सूक्ष्म मनोविश्लेषण किया है। यह कहानी अत्यन्त सूक्ष्म और साकेतिक हो गई है। 'चौबीस घंटे' में भूकम्प के बाद की स्थिति का अत्यन्त यथार्थ चित्रण किया गया है। कहानी पूरे एक दिन की है। विभिन्न प्रभावों को लेकर लिखी गई कहानी 'काम काज' है, जिसमें एकसूत्रता के प्रति उपेक्षा दिखाते हुए विश्रुतलता सम्बन्धी सफल शिल्प-प्रयोग किया गया है। वे बिखरे हुए प्रभाव मिलकर जीवन की विराट्ता का चित्र ही उपस्थित करती हैं और यथार्थ के परिवेश को व्यापक बनाती हैं। कहानी की लघु सीमाओं में चन्द्रगुप्त जी ने उन्हें अपनी प्रौढ़ कला से अत्यन्त सफलता के साथ सगुणित किया है। इसी प्रकार 'क ख ग' में भी जीवन के तीन विभिन्न चित्रों का बड़ी सफलता के साथ चित्राकन हुआ है। इस प्रकार की प्रभाव-वादी कहानियाँ लिखने में चन्द्रगुप्त जी अत्यन्त सिद्धहस्त हैं। वे प्रभाव देखने में पूर्ण-तया विश्रुतलित दृष्टिगोचर होते हैं और उनमें आपस में कोई तारतम्य नहीं रहता, पर वे सभी प्रभाव मिलकर जो सामूहिक चित्र उपस्थित करते हैं, वह कुछ और नहीं जीवन का यथार्थ ही होता है, जो कहानीकार के हस्तक्षेप के बिना नाटकीय शैली में अत्यन्त प्रभावशाली ढंग से स्पष्ट होता है। यह एक कठिन कार्य है और शिल्प का निर्वाह सफलतापूर्वक अपनी प्रौढ़ एवं विकसित कला से ही चन्द्रगुप्त जी कर सके हैं।

उन्होंने अपनी कहानियों के कथानक दैनिक जीवन की विभिन्न सामान्य-असामान्य घटनाओं से चुना है और उस पर कोई मुखौटा नहीं लगाया है और न असत् पर सत् की विजय चित्रित करने अथवा अग्रति में प्रगति की भावुक कल्पना या ह्लासोन्मुख जीवन का चित्रण करने के बहाने ह्लासोन्मुख कला का अनुगमन करने का ही प्रयास किया है—इस दृष्टि से चन्द्रगुप्त जी का दृष्टिकोण प्रगतिशील है। उन्होंने समय के युगबोध और भावबोध को भली-भाँति समझा है और अपनी सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि से अपने काल की आधुनिकता के विभिन्न आयामों को भी परखा है। इनका एक

तटस्थ एवं निर्वैयक्तिक भाव से सामाज्य कर यथार्थ घरातल पर उन्होंने बहु विधिय सामाजिक सन्दर्भों एवं परिवर्तनशीलता से निर्मित नए परिप्रेक्ष्य का वास्तविक चित्रण किया है। वे वस्तुतः शिल्पवादी न होकर जीवनपरक दृष्टिकोण रखने वाले कहानीकार हैं, इसीलिए उनकी कहानियों में एक ओर जहाँ स्वस्थ जीवन दृष्टि, आस्था एवं सफलता प्राप्त होता है, वहीं दूसरी ओर कथ्य एवं कथन की ताजगी भी मिलती है— इस दृष्टि से चन्द्रगुप्त जी इस युग के अकेले विशिष्ट कहानीकार हैं।

चन्द्रगुप्त विद्यालंकार की कहानियों की सबसे बड़ी विशेषता पात्रों का चयन एवं उनका चरित्र-चित्रण है। उन्होंने जीवन के यथार्थ से पात्रों का चयन किया है और उसी यथार्थता के साथ प्रस्तुत किया है। उन्होंने व्यक्ति को उसके यथार्थ परिवेश में ही देखा है, उसके समाज या परिवेश से असम्पृक्त कर उसे आत्म-परक, कुण्ठाग्रस्त, अस्वल्प, अस्तित्ववादी, अजनबी, अकेला या अनास्थावादी नहीं बना दिया है। उन्होंने व्यक्ति को उसकी सही सज़ा दी है और उसकी उचित सगति में ही चित्रण भी किया है। पात्रों के चरित्र-चित्रण में उन्होंने प्रेमचन्द की वर्णनात्मक शैली का उपयोग नाम मात्र के किया है। वस्तुतः उन्होंने आधुनिक कहानी कला को अधिक अपनाया है, अतः पात्रों के चरित्र चित्रण के लिए अभिनयात्मक शैली के प्रति उनका अधिक आग्रह रहा है। पात्रों के मन में होने वाले घात प्रतिघातों, मानसिक अन्तर्द्वन्द्वों एवं मनोभावों का चित्रण मनोवैज्ञानिक आधार पर अत्यन्त सूक्ष्मता के साथ किया है। उनके व्यक्तित्व के स्पष्टीकरण के लिए उन्होंने कथोपकथनों का भी आश्रय ग्रहण किया है, जो सक्षिप्त, चुस्त, नुकीले, भावाभिव्यक्ति की समर्थता से परिपूर्ण हैं और सार्थक हैं। उनकी भाषा में यथार्थता है। बोलचाल के शब्दों एवं प्रचलित मुहावरों का प्रयोग कर उन्होंने अपनी भाषा में जनवादी तत्वों को अधिक ग्रहण किया है, जिससे वह स्वाभाविक एवं चित्रोपम ही नहीं बन जाती, प्रभावशाली भी बन जाती है। भाव-विचार, शिल्प एवं निर्वाह की दृष्टि से चन्द्रगुप्त जी सफल कहानीकार हैं और आधुनिक हिन्दी कहानी कला के विकास में उनका महत्वपूर्ण योगदान है—यह निर्विवाद है।

जी० पी० श्रीवास्तव

जी० पी० श्रीवास्तव इस युग के एकमात्र हास्य रस के कहानीकार हैं। 'लम्बी दाढ़ी' नामक इनका प्रसिद्ध कहानी संग्रह है। 'मैं न बोलूँगी', 'भूठमूठ', 'पिकनिक' तथा 'लम्बी दाढ़ी' आदि आपकी कुछ प्रमुख कहानियाँ हैं। श्रीवास्तव जी का एकमात्र उद्देश्य किसी भी प्रकार हास्य उत्पन्न कर पाठकों का मनोरंजन करना होता है, इसलिए बहुधा उनकी कहानियाँ बे सिर पैर की ज्ञात होने लगती हैं। उनकी कहानियों में शिष्ट हास्य का अभाव है और निकृष्ट कोटि का शिल्प प्राप्त होता है, जिसके कारण उनकी एक कहानी भी स्वाभाविक एवं विश्वसनीय नहीं प्रतीत होती।

वास्तव में श्रीवास्तव जी के पास न तो व्यर्थ शैली है और न पैनापन है, जिससे वे सामाजिक विद्रोहियों का तीखा वर्णन कर सकें। साँड़, रसोईघर में घुस आया या बीबी बनाम जोरू मँके चल दी और निखट्टू मौलवी घोंटे बेचकर सोते रहे, जैसे वाक्यों से वे पाठकों के मन में क्षणिक हास्य उत्पन्न करने में सफल हो जाते हैं। पर कोई भी कहानी किसी प्रकार का स्थायी प्रभाव छोड़ जाने में असमर्थ रहती है। कथानक का समुपन करने में भी उन्हें कोई सफलता नहीं प्राप्त हुई है। उन्होंने संयोग तत्वों (chance elements) या आकस्मिकता का इस प्रकार प्रचुर मात्रा में प्रयोग किया है, जैसे वे कहानी-कला के अनिवार्य गुण हो। पात्रों के चरित्र भी वे स्पष्ट नहीं कर पाते—केवल उनके रेखाचित्र भर ही सामने आ पाते हैं, कभी-कभी तो वह भी नहीं उभर पाता। वास्तव में वे वर्णनात्मक शैली में कहानियाँ कहते हैं और 'किससा' कहना उन्हें जितना प्रिय रहता है, उतना पात्रों के चरित्र-चित्रण या यथार्थ का वर्णन करना नहीं।

विश्वम्भर नाथ जिज्जा

विश्वम्भरनाथ जिज्जा की प्रथम कहानी 'परदेशी' संवत् १९६९ में प्रकाशित हुई थी। यह कहानी वातावरण प्रधान कहानी है। एक परदेशी काशी में सूर्यग्रहण के स्नान के सम्बन्ध में आता है और संयोगवश जमुना के दरवाजे पर टिकता है। जमुना विधवा है। जमुना उसके प्रति आकर्षित होती है और उससे प्रेम करने लगती है, पर एक दिन परदेशी कहीं चला जाता है और फिर कभी वापस नहीं लौटता। उसके न आने के आघात और जमुना की मन स्थिति का जिज्जा जी ने बड़ा ही भावुक चित्रण किया है, यद्यपि उसमें कोई मनोवैज्ञानिक आधार नहीं प्राप्त होता और न कोई आग्रह ही उस दिशा में है, पर वह चित्रण स्थूल रूप में ही सही, बड़ा प्रभावशाली बन पड़ा है। 'विदीर्ण' में दो बहुत दिनों की बिछड़ी हुई सखियों का आकस्मिक मिलन होता है। एक सखी अपने विगत की दारुण कथा सुनाती है और अन्त में विश्राम करके मर जाती है। उसकी सखी विदीर्ण हृदय लिए तडपती रह जाती है। इस कहानी में भी वर्णनात्मक शैली में कथानक का अत्यन्त भावुक चित्रण किया गया है। जिज्जा जी की कहानियों में भी यथार्थ चित्रण नहीं मिलता और न जीवन के प्रति कोई सुलभा हुआ दृष्टिकोण। वे कहानियाँ केवल कहानी कहने के लिए कही गई हैं, उनमें कोई निश्चित लक्ष्य या उद्देश्य खोजना व्यर्थ होगा। शिल्प निर्वाह की दृष्टि से भी जिज्जा जी विशेष सफल नहीं रहे हैं।

चण्डीप्रसाद 'हृदयेश' के 'नदन-निकुंज' और 'वनमाला' आदि कहानी संग्रह हैं। उनकी कहानियों में कथानक की उपेक्षा है और भावुकता तथा कल्पनशीलता का प्राधान्य है। 'विलासिनी' कहानी इसका प्रतीक है। उनकी कहानियाँ प्रमुख रूप से वर्णनात्मक शैली में हैं। वे आदर्शवादी कहानीकार हैं और कोई-न-कोई आदर्श प्राप्ति

के लिए ही कहानियों की रचना करते हैं। 'गोविन्दवल्लभ पन्त' भी प्रमुखतः आदर्शवादी कहानीकार है। उनकी कहानियों का जो संग्रह मिलता है, उसमें 'जूठा आम' तथा 'प्रियदर्शी', 'मिलन मुहूर्त', 'तैमूर लग', 'अबर' तथा 'सबसे बड़ा रत्न' आदि उनकी प्रसिद्ध कहानियाँ हैं। वे वातावरण कहानियाँ लिखने में पटु हैं। उनकी कहानियों में कोई शिल्प सम्बन्धी नवीनता नहीं प्राप्त होती। भावुकता एवं काव्यात्मकता लाने के प्रति वे अधिक आग्रहशील रहे हैं, इसीलिए आपकी कहानियाँ भावात्मक हो गई हैं। 'ज्वालादत्त शर्मा' की 'विधवा', 'अनाथ बालिका' तथा 'दर्शन' आदि कहानियों में लेखक का सुधारवादी एवं आदर्शवादी दृष्टिकोण ही प्रतिफलित हुआ है। उनकी कहानियाँ घटना-प्रधान हैं, जिसके कारण वे वणनात्मक हैं। उनमें संयोग तत्वों को अधिक प्रश्रय ग्रहण किया है, जिससे स्वाभाविकता को बहुत आघात पहुँचा है, सामाजिक रूढ़ियों के प्रति असंतोष एवं अव्यावहारिक परम्पराओं का खण्डन कर हिन्दू परिवार के सांस्कृतिक जीवन परिवेश का चित्रण करना आपका लक्ष्य रहा है।

देवीदयाल चतुर्वेदी 'मस्त', श्रीरामशर्मा 'राम', सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला', बालकृष्ण शर्मा 'नवीन', शिवरानी प्रेमचन्द आदि अन्य कहानीकार हैं, जिन्होंने इस युग में अच्छी कहानियाँ लिखी हैं और इस काल में हिन्दी कहानियों के विकास में अपना उल्लेखनीय योगदान प्रदान किया है।



: ६ :

## हिन्दी कहानियों पर पाश्चात्य प्रभाव

युग दशा

कहानियों के आधार पर

इस काल तक पहुँचते-पहुँचते भारत में ब्रिटिश साम्राज्यवाद पूर्णतया जम चुका था और वे अब अपनी स्थिति सुदृढ़ कर लेने के पश्चात् दमन-चक्र का प्रसार कर रहे थे, ताकि भारतवासियों के मन में स्वतन्त्रता के प्रति कोई मोह न उत्पन्न हो और राष्ट्रीय आन्दोलन शक्तिशाली न होने पाए। पर यह उनका गलत दृष्टिकोण था वे जितना ही जन-भावनाओं का दमन करते थे, राष्ट्रीय आन्दोलन उतना ही तीव्रतर रूप धारण करता जा रहा था। सन् १९०५ भारतवासियों में ब्रिटिश साम्राज्यवाद के विरुद्ध व्यापक अग्रन्तोप प्रसारित हो चुका था और उस समय तक तरुण वर्ग का पुरानी वैधानिक नीति की उपयोगिता में से विश्वास उठ गया था। तरुण लोग एक कठोर नीति अपनाकर आतंक की स्थिति उत्पन्न करना चाहते थे। इसके विपरीत एक दूसरा वर्ग था, जो इस उग्रता अनावश्यक समझता था और समय से काम लेना चाहता था। फलस्वरूप भारतीय राजनीति में उग्रदल और नरम दल विभाजन हो गये; जिनके दृष्टिकोणों में पर्याप्त अन्तर था। नरम दल, ब्रिटिश सत्ता के अन्तर्गत स्वशासन के पक्ष में था उग्र दल स्वशासन का आदर्श अव्यावहारिक समझता था। वह पूर्ण स्वतन्त्रता के पक्ष में था। नरम दल की दृष्टि में स्वशासन का आदर्श भी सुदूर था, किन्तु उग्रदल इस सम्बन्ध में अधिक आशावादी था। नरम दल यह समझता था कि अधिवेशनों में प्रस्तावों के पास करने, समाचार पत्रों में वक्तव्य देने तथा शिष्ट मण्डलों के आदान प्रदान से वह अपने उद्देश्य में सफल हो जाएगा-वह अंग्रेजी साम्राज्यवाद से किसी प्रकार के संघर्ष या टकराव के पक्ष में नहीं था। उसकी नीति में दृढ़ निश्चय, साहस एवं त्याग की महत्ती भावनाएँ न्यून थी। इसके विपरीत उग्र दल सरकार का कार्य कठिन बना देना चाहता था। वह अंग्रेजी साम्राज्यवाद के विरुद्ध संघर्ष करने को प्रस्तुत था। विदेशी वस्तुओं और सस्थाओं के बहिष्कार, स्वदेशी का प्रचार, राष्ट्रीय आधार पर स्कूलों और पचायतों आदि की स्थापना तथा अंग्रेजी साम्राज्यवाद के विरुद्ध संघर्ष करना उग्र दल के प्रमुख कार्यक्रम थे। नरमदल के

नेताओं में गोपाल कृष्ण गोखले, फीरोजशाह मेहता और सुरेन्द्रनाथ बनर्जी थे। उग्र-दल के नेताओं में बालगंगाधर तिलक, लाला लाजपत राय और विपिनचन्द्र पाल थे। सन् १९०५ में कांग्रेस के बनारस अधिवेशन में, बाल, लाल, पाल के नेतृत्व में एक नए राष्ट्रीय दल की स्थापना हुई।

दोनों दलों के मध्य भेद इतने बढ़ने लगे कि कांग्रेस के विभाजित होने की आशंका होने लगी। १९०६ में दादाभाई नौरोजी कांग्रेस के अध्यक्ष निर्वाचित हुए उन्होंने अपने अध्यक्षीय भाषण में कांग्रेस का लक्ष्य 'स्वराज्य' घोषित किया और राष्ट्रीय एकता तथा दोनों दलों में विकार-साम्य बनाए रखने की अपील की। उस समय वे कांग्रेस के वयोवृद्ध नेता थे और लोगो उनका बड़ा आदर करते थे। उनके प्रयत्नों के फलस्वरूप किसी प्रकार कांग्रेस के दोनों दलों का विच्छेद हल गया, पर यह स्थिति अधिक नहीं बनी रह सकी। सन् १९०७ ई० में सूरत अधिवेशन में दोनों दल बड़े ही असोभनीय ढंग से अलग हो गए। कांग्रेस पर नरम दल वालों का ही अधिपत्य बना रहा। उग्र दल के समर्थकों ने अपना कोई दल नहीं बनाया, किन्तु तिलक के 'केसरी' और पाल के साप्ताहिक पत्र के माध्यम से उग्र विचारों का प्रकाशन होता रहा। देश का युवक वर्ग इस नीति की ओर अधिकाधिक भुक्तता गया। बग-भग विरोधी आन्दोलन में सरकार ने कठोर दमन-चक्र की नीति चलती रही। भारतीय राजनीति में उसकी प्रतिक्रिया आतंकवाद और क्रान्तिकारी संगठन के रूप में हुई। आतंकवाद के जन्म के अन्य कई कारण थे। पर भारतीय राजनीति को गुप्त धाराओं में ढकेलने का बहुत बड़ा हाथ साम्राज्यवादी दमन चक्र की नीति थी। उग्र नीति के समर्थकों की भाँति आतंकवादी भी भारतीय राजनीतिक स्थिति से असंतुष्ट थे। इटली एथीसीनिया और रूस जापान युद्ध के परिणामों ने उनमें अंग्रेजों के विरुद्ध सशस्त्र सघर्ष का साहस भर दिया था। राजनीतिक आन्दोलन की ओर सरकारी नीति को पृष्ठभूमि में वे इस अन्तिम निमोण पर पहुँचे कि अंग्रेजों सैन्य शक्ति के सामने किसी प्रकार का वैधानिक सघर्ष सफल नहीं हो सकता। उनका विश्वास था कि ब्रिटिश साम्राज्यवादियों ने भारत को शक्ति से ही जीता है, उन्हें यहाँ से शक्ति से ही निकाला जा सकता है।

जब सरकारी दमन के कारण प्रकट रूप से वैधानिक राजनीतिक में भाग लेना कठिन हो गया, तो आतंकवादियों का दल शक्तिशाली होता गया और उनके समर्थकों की संख्या भी बढ़ती गयी। इस विचारधारा के नेताओं में बारीन्द्रकुमार घोष और भूपेन्द्रनाथ दत्त थे। ये लोग पश्चिमी क्रान्तिकारी उपायों, विशेषकर पिस्तौल और बम की सहायता से राजनीतिक हत्याओं और ढकैतियों में विश्वास रखते थे लांकि देश में आतंक फैल जाय और अराजकता की स्थिति में सरकार को अपना शासन चलाने में कठिनाई हो। पूर्ण स्वतंत्रता इन लोगों का लक्ष्य था और उसका साधन था

आतंकवाद और क्रान्तिकारी भावनाएँ। ६ दिसम्बर १९०७ को तत्कालीन पूर्वी बंगाल के उप-गवर्नर की रेल को बम से उड़ा देने का प्रयत्न हुआ। २३ दिसम्बर १९०७ को ढाका के भूत पूर्व जिलाधीश मि० थेलन पर गोली चलाई गई। ३० अप्रैल १९०८ को मुजफ्फरपुर के जन्म किंगफोर्ड की हत्या के प्रयत्न में दो अंग्रेज महिलाओं की हत्या हुई। २ मई को कलकत्ते में एक क्रान्तिकारी पड्डयन्त्र का पत्ता लगा, जिसके सम्बन्ध में ३९ व्यक्तियों को गिरफ्तार कर लिया। श्री अग्निन्द घोष भी उनमें से एक थे, जिन्हें बाद में रिहा कर दिया गया। सितम्बर १९०८ में नरेन्द्र गोसाई नामक मुखबिर की हत्या की गई और उसके दो ही माह पश्चात् मुजफ्फरपुर हत्याकाण्ड के अपराधी खुदीराम बोस को गिरफ्तार करने वाले थानेदार नन्तलाल को मार डाला गया गया। इस प्रकार क्रान्तिकारी दल दिन-प्रति दिन शक्ति शाली होता जा रहा था और उसकी गतिविधियों का भी विस्तार हो रहा था। अनेक प्रान्तों में उसका संगठन कार्य गुप्त रूप से चल रहा था, जिनमें महाराष्ट्र प्रमुख था। रैण्ड-हत्या के पश्चात् प्रकट रूप से वहाँ शान्ति थी पर क्रान्तिकारी चूना थे, वे अन्दर ही अन्दर गुप्त रूप से अपना संगठन कर रहे थे। वहाँ के नेताओं में श्यामजी कृष्ण वर्मा, गणेश सावरकर और विनायक सावरकर थे। पर दुर्भाग्य से इसी समय मुस्लिम साम्प्रदायिक भावना का भी प्रसार हो रहा था, जिसका सारा श्रेय सर सैयद अहमद खा को था। यद्यपि सर सैयद ने कई बार दिवाने के लिए 'राष्ट्रीय' विचारों को प्रकट किया, पर मूलतः वे साम्प्रदायिक विचारधारा के व्यक्ति थे और उनका दृष्टिकोण धर्म पर आधारित था, जो बहुत सीमापूर्ण था उन्होंने जाति व्यक्ति के लिए देशभक्ति का बलिदान किया और राजभक्ति के लिए राष्ट्रीयता का विरोध किया। १ अक्टूबर १९०६ को श्री आगा खाँ के नेतृत्व में एक मुस्लिम शिष्टमण्डल बाँयसराय से शिमले में मिला और मुसलमानों के लिए पृथक् निर्वाचन क्षेत्रों की माँग की। इस बात के प्रमाण मिलते हैं कि इस शिष्ट मण्डल के सुझाव और संगठन में अंग्रेजों का हाथ था, अतः बाँयसराय ने उस शिष्ट मण्डल को प्रोत्साहन दिया और बिना भारत-मंत्री की सहमति से भारत सरकार की ओर से पृथक् निर्वाचन क्षेत्रों के सिद्धान्त को स्वीकार लेने का आश्वासन दे दिया।

पंजाब में कृषि की स्थिति अत्यन्त असंतोषजनक थी। पंजाब सरकार की उदासीनता और अव्यवहारिक नीति के कारण खेतिहर आन्दोलन बहुत जोर पकड़ता जा रहा था। इस सम्बन्ध में सरकार ने सन् १८१८ के विनिमय न० ३ के अन्तर्गत सरदार अजीतसिंह और लाला लाजपत राय को देश से निष्कासित कर दिया, इससे भी क्रान्तिकारी विचारधारा के समर्थकों को बहुत बल मिला। १९०८ में ही दक्षिणी अफ्रीका में बसे भारतवासियों के नागरिक सम्मान में रक्षा के लिए गाँधी जी ने अपना सत्याग्रह आन्दोलन चला दिया था। गाँधी जी के साहसपूर्ण विरोध के समाचारों से

राष्ट्रीय विचारधारा के सभी भारतीयों को एक दिशा मिली। व्यापक असन्तोष के वातावरण में मार्ले मिण्टो सुधार जनता के सामने आए। इसके मूल में साकार का लक्ष्य भारतवासियों में बेमनस्य उत्पन्न करना था, उसमें वह सफल भी रही। उग्रदल इन सुधारों को अपर्याप्त एवं असंतोषजनक समझता था, किन्तु नरम दल ने पृथक् निर्वाचन प्रणाली और परिमित मताधिकारों की आलोचना करते हुए सुधारों का स्वागत किया। मुस्लिम लीग को सुधारों से सन्तोष था। एक प्रकार के मार्ले-मिण्टो सुधारों को मुस्लिम लोग की ही विजय समझना चाहिए। सरकार का यह विश्वास था कि सुधारों से नरम दल और मुस्लिम लीग साम्राज्यवाद का समर्थन करेगा और जनता को ये दोनों दल प्रभावित कर राजभक्ति की ओर प्रेरित करेंगे, पर इसमें वह भ्रम ही रही। क्रान्तिकारी विचारधारा के समर्थकों ने इन सुधारों का अर्थ अपनी विजय समझा और उन्होंने अपने आन्दोलन को और भी शक्तिशाली बनाकर सरकार को झुकाने के कार्यक्रम निश्चित कर लिया। इस निश्चय के अनुसार नए बाँयसराय लॉर्ड हाडिज पर बम फेंका गया और आन्दोलन में उग्रता की वृद्धि हो गई। सरकार अपनी पुरानी दमन नीति पर उतारू हो गई, पर उसमें उसे मनोवृद्धि सफलता नहीं प्राप्त हुई।

जून १९१४ में लोकमान्य तिलक का निर्वासन समाप्त हुआ और उन्होंने पुनः भारतीय राजनीति में प्रवेश किया। उनके प्रयत्नों के फलस्वरूप नरम दलों और उग्र दलों का पुनर्मिलन हुआ। विभिन्न कारणों से सन् १९१९ में अंग्रेजों के विरुद्ध असन्तोष अपनी चरम सीमा पर पहुँच गया था। प्रथम महायुद्ध की भारतीय जीवन पर विषम प्रतिक्रिया हो गई थी और निराशा की विचित्र लहर दौड़ रही थी। राजकीय कर बढ़ गये थे, चीजे महंगी हो गई थी और आर्थिक व्यवस्था पूर्णतया विस्तृत हो गई थी। क्रान्तिकारी प्रयत्नों एवं राजनीतिक आन्दोलनों का सामना करने के लिए सरकार कठोर दमन नीति से काम ले रही थी। इस उग्र दमन नीति की प्रतिक्रिया व्यापक असन्तोष में हुई। स्वतन्त्रता की आशा में भारत ने युद्ध के लिए धन और जन से पूर्ण सहयोग किया था, पर वह पूरी न हो सकी। पंजाब में सर माइकेल ओडायर के प्रशासन से पंजाबी जनता और भी चिढ़ गई थी। इसी समय सरकार ने रौलट ऐक्ट बिल पास कर दिया। ये ऐक्ट मुख्यतः सैनिकों के लिए थे। अराजकतापूर्ण एवं क्रांतिकारी कार्यों को ऐसे अधिकार दिए जा रहे थे, जिनसे सारे राजनीतिक जीवन को कुचला जा सकता था। इसके विरोध में गांधी जी ने सत्याग्रह प्रारम्भ किया। अमृतसर में आन्दोलन ने भयंकर रूप ले लिया था—डॉ० सत्यपाल और डॉ० किंचलू को गिरफ्तार कर लिया गया था। सारे नगर में जनरल डायर का सैनिक शासन स्थापित कर दिया गया था। इसके विरोध में अमृतसर निवासी जलियाँवाला बाग में एक सभा करने के लिए एकत्रित हुए। जनरल डायर

ने सशस्त्र सैनिकों से सारे बाग को घेर लिया। बाग में एक ही फाटक था, जिस पर सैनिक जमा थे। उन्होंने गोलियाँ तब तक चलवाईं जब तक कारतूत समाप्त न हो गये, कोई भाग न सका, कोई बच न सका। अमृतसर हत्याकांड के विरोध में कवीन्द्र रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने अपनी 'सर' की उपाधि त्याग दी।

सुधारों की माँगों को बढ़ते देखकर ब्रिटिश साम्राज्यवादियों ने भारतवर्ष की राजनीतिक परिस्थितियों का अध्ययन करने के लिए सन् १९२७ में सर जॉन साइमन की अध्यक्षता में एक कमीशन नियुक्त किया, जिसमें एक भी भारतीय सदस्य न था। साइमन कमीशन का भारत में सभी राजनीतिक पार्टियों ने तीव्र विरोध किया और इसके साथ सहयोग करने से अस्वीकार दिया। ३ फरवरी १९२८ को बम्बई में जब यह कमीशन उतरा, तो 'साइमन कमीशन वापस जाओ' के नारों से सारे देश ने उसका बहिष्कार किया। स्थान-स्थान पर उसे काले भेड़े दिखाए गए और सरकार ने फिर अपनी दमन नीति प्रारम्भ कर दी। लाहौर में पंजाब केसरी लाला लाजपतराय को लाठियों से इतना पीटा गया कि कालान्तर में उनकी मृत्यु हो गई। देश में एक ओर तो असहयोग आन्दोलन समाप्त हुआ और दूसरी ओर राजनीतिक एकता समाप्त हो गई। इसके फलस्वरूप कुछ काल के लिए भारतवर्ष के राजनीतिक वातावरण में अनिश्चयात्मकता छा गई। देश का नवयुवक समुदाय कांग्रेस नीति की असफलता से असंतुष्ट होकर फिर क्रान्तिकारी प्रवृत्तियों, हिंसा और तोड़-फोड़ की ओर आकर्षित होने लगा। सरकारी दमन-चक्र ने तब रक्त को उत्तेजित किया। स्थान स्थान पर बम और पिस्तौल बनने लगीं। लोग सशस्त्र क्रान्ति के लिए देश को तैयार करने लगे। चन्द्रशेखर आजाद, भगतसिंह, राजगुरु, सुखदेव और बी० के दत्त आदि इस दल के नेताओं में थे। अंग्रेजों की अनीति एवं अन्याय प्रदर्शन के लिए भगतसिंह और बटुकेश्वर दत्त ने असेम्बली में बम फेंका। लाला लाजपतराय की मृत्यु का बदला लेने के लिए पुलिस कप्तान सौण्डर्स की हत्या की गई। क्रान्तिकारियों ने स्थान स्थान पर आतंक फैला दिया। मेरठ और लाहौर के षडयन्त्र उनकी वीरता एवं असीम साहस के ज्वलत प्रमाण हैं। मेरठ षडयन्त्र में साम्यवादी प्रवृत्तियाँ भी क्रियाशील थीं।

लन्दन में १२ नवम्बर १९३० से प्रथम गोलमेज परिषद् हुई और ३१ मार्च सन् १९३१ को गाँधी इविन समझौता हो गया। इसके अनुसार सविनय अवज्ञा आन्दोलन स्थगित कर दिया गया और सारे राजनीतिक बन्दी रिहा कर दिए गये। सरकार द्वारा मुस्लिम साम्प्रदायिकता को बढ़ावा देने और इस सम्बन्ध में कांग्रेसी नेताओं की दुर्लभ नीति से अनेक नेता बहुत असंतुष्ट हुए और सन् १९२४ प० मदनमोहन मालवीय और लाला लाजपतराय हिन्दू महासभा के मंच पर आए गये। पर मुस्लिम लीग गान्धी मनोवृत्ति का शिकार थी और हिन्दु-मुस्लिम वैमनस्य

बढ़ाने के सम्बन्ध में निरन्तर प्रयत्नशील थी, जिसका श्रेय मि० जिन्ना और श्री नियाऊत अनी खॉ को है। इन सकीर्ण मनोवृत्ति वाले नेताओं ने कांग्रेस मन्त्रीमण्डलो को बदनाम करना प्रारम्भ किया और मुसलमानों के उत्पीड़न एवं उनके हितों पर कुठाग्रघात करने का आरोप लगाया। मुसलमानों में प्रचार किया गया कि 'हिन्दू कांग्रेस' के शासन के अन्तर्गत उनकी सभ्यता, संस्कृति एवं धर्म खतरे में है। तत्कालीन कांग्रेस अध्यक्ष डॉ० राजेन्द्रप्रसाद ने निष्पक्ष जाच का प्रस्ताव रखा, पर मि० जिन्ना ने उसे अस्वीकार दिया। १ सितम्बर १९३६ को जर्मनी ने पोलैण्ड पर आक्रमण कर दिया और इंग्लैण्ड ने ३ सितम्बर १९३६ को जर्मनी के विरुद्ध युद्ध की घोषणा कर दी और द्वितीय महायुद्ध प्रारम्भ हो गया। ब्रिटिश साम्राज्यवादियों ने बिना कांग्रेसी मन्त्री मण्डलो से पूछे और भारतवासियों की राय जाने भारत को भी युद्ध में सम्मिलित कर दिया।

कांग्रेस ने इस एकतरफा घोषणा का विरोध किया और २२ अक्टूबर १९३६ कांग्रेसी मन्त्रीमण्डलो ने त्यागपत्र दे दिया। इसे श्री जिन्ना बड़े प्रसन्न हुये और २२ दिसम्बर १९३६ को मुसलमानों से 'मुक्ति-दिवस' मनाने के लिये कहा। कांग्रेस की सतुष्टीकरण की नीति और ब्रिटिश साम्राज्यवादियों के प्रोत्साहन के कारण जिन्ना साहब की मांगे दिन-प्रतिदिन बढ़ती जाती थी और अन्त में मार्च सन् १९४० में उन्होंने लाहौर प्रस्ताव के द्वारा पाकिस्तान की माँग उपस्थित की।

गांधी जी के आदेश से विनोबा भावे ने सविनय अवज्ञा आन्दोलन प्रारम्भ किया। कांग्रेस सम्बन्धी साम्राज्यवादी नीति के विरोध में थी और जर्मनी और इटली के फासिज्म के भी विरोध में थी। १९४० में सरकार ने सारे नेताओं को जेलों में ठूस दिया। १९४१ में जेल-अवधि समाप्त कर फिर ये नेता जेलों के बाहर आये और असहयोग आन्दोलन जोर पकड़ता गया। सन् १९४१ में युद्ध की स्थिति भयंकर हो गई थी। जर्मनी ने सारे यूरोप को पराजित कर दिया था। जापान, जर्मनी और इटली की तरफ से युद्ध में सम्मिलित हो गया था और उसकी सेनाओं ने द्रुतगति से पूर्वी सीमाओं पर अनाधिकार करना प्रारम्भ कर दिया। इससे भारत की पूर्वी सीमाओं के लिये भी खतरा उपस्थित हो गया था। अतः कांग्रेस के सहयोग की आवश्यकता समझकर मार्च १९४२ में मजदूर दल के नेता सर स्टैफर्ड क्रिप्स भारत आये। उन्होंने जिस ढंग से समझौता करना चाहा, वह अत्यन्त अपमानजनक था, इसलिये उन्हें कोई सफलता नहीं प्राप्त हो सकी और १३ अप्रैल १९४२ को वे इंग्लैण्ड वापस चले गये। इससे कांग्रेस को यह विश्वास हो गया कि अंग्रेज साम्राज्यवादी सीधे से सत्ता हस्तांतरित न करेंगे और स्वराज्य न मिल सकेगा। मुस्लिम लीग के सहयोग की भी अब कोई आशा न रही क्योंकि वह पाकिस्तान की माँग पर अटल थी। उसके प्रभाव में श्री राजगोपालाचारी जैसे नेता भी गद्दारी कर गये और पाकिस्तान की माँग का

समर्थन करने लगे। राजाजी अब भी अपने देशद्रोही विचार प्रकट करते रहते हैं। ८ अगस्त १९४२ को महात्मा गांधी के नेतृत्व में बम्बई कांग्रेस में भारत छोड़ो का नारा पाम हुआ, जो सारे देश में गूँज गया। सारे कांग्रेसी नेता गिरफ्तार कर लिए गये और कांग्रेसी संस्थाएँ अवैध घोषित कर दी गई। पर जनता में विद्रोह की भावना अत्यन्त तीव्र हो गई थी। स्थान-स्थान पर रेलवे स्टेशनों डाकखानों एवं सरकारी कार्यालयों को जलाना तथा लूटना शुरू हो गया, तार काटे गये, पटरियाँ उखाड़ी गई बानिया, सतारा और बिहार के कुछ स्थानों पर तो ब्रिटिश शासन कुछ दिनों के लिये लगभग समाप्त ही हो गया था। सरकार ने अपना दमन चक्र और तेज किया। नेताओं को तो जेल में ठूस ही दिया गया था, जनता के सामने कोई दिशा न थी। उनके घर सरकार ने फूँक दिये, उन्हें गोलियों से भून दिया और तबाही का ऐसा क्रूर चक्र सामने आया, जिसका कोई उदाहरण ससार के इतिहास में मिलता दुर्लभ है। नीकरशाही की सगठित बर्बरता के समक्ष नेतृत्वहीन, अस्यहीन एवं सगठनहीन जनता दबा तो अवश्य दी गई; परन्तु उसके हृदय में अंग्रेजी शासन के विरुद्ध विद्रोह की जो ज्वाला धधक रही थी, वह शान्त न हो सकी।

इस महान् राष्ट्रीय आन्दोलन का मुस्लिम लीग और कम्युनिस्ट पार्टी ने विरोध किया और सरकार के साथ पूरी तरह सहयोग किया। १९३४ में जयप्रकाश नारायण, अच्युत परवर्धन और अशोक मेहता आदि के नेतृत्व में कांग्रेस समाजवादी दल की स्थापना हो चुकी थी, वह इस समय पूर्णरूप से क्रियाशील थी। यह दल कांग्रेस के अन्तर्गत होते हुये भी गांधीवादी न था और हिंसात्मक उपायों को काम में लाने में उसे कोई सकोच न था। सन् १९४२ की जन-क्रान्ति का श्रेय बहुत कुछ इस समाजवादी दल को ही था। इस दल के प्रमुख कार्यकर्ताओं ने सन १९४२ में मे फरार होकर गुप्त रूप से कार्य किया, इनमें अच्युत परवर्धन और अरुणा आसफ-अली का प्रमुख स्थान था। सन् १९४३-४४ में सारा देश एक बड़े कारागार के समान प्रतीत होता था। सरकार ने समाचार पत्रों की स्वतन्त्रता छीन ली थी, जनता की भावनाओं को पूर्ण रूप से कुबल देने के लिये कठोर हिंसात्मक कार्यवाई हो रही थी और सारे नेता जेलों में बन्द थे। इन दिनों राष्ट्रीय जीवन लुप्त सा हो गया था। सन् १९४३ में गांधी जी ने, जो पूना में आगाखानों के महल में बन्दी थे, २१ दिन का उपवास किया। उपवास से गांधी जी की स्थिति बड़ी शोचनीय हो गई। चारों ओर से गांधीजी को छोड़ देने की माँग हुई, पर बाँयसराँय लीनापियगो ने झुकना नहीं स्वीकारा। सन् १९४४ में लॉर्ड वेवेल बाँयसराय बनकर आये और अस्वस्थता के कारण गांधी जी को रिहा कर दिया गया। स्वस्थ होने पर गांधी जी ने हिन्दू-मुस्लिम प्रश्न पर मि० जिन्ना से कई बार बातचीत की, जिसके जिम्मेदार राजाजी थे। जून १९४४ में दूसरे कांग्रेसी नेताओं को रिहा कर दिया गया। इस समय तक जर्मनी और इटली की हार हो चुकी थी और जापानी सेनाएँ भी पीछे हट रही थी

इन्ही दिनों इंग्लैण्ड में नये निर्वाचन में विन्सटन चर्चिल का अनुदार दल हार गया और लॉर्ड एटली के मजदूर दल का मंत्री मण्डल स्थापित हुआ। शिमले में लॉर्ड वेवेल ने सभी राजनीतिक पार्टियों के नेताओं की एक मीटिंग बुलाई और एक अस्थायी राष्ट्रीय सरकार की स्थापना के प्रश्न पर विचार किया गया। इसमें कोई समझौता नहीं हो सका।

इससे भारतीय राष्ट्रीय आन्दोलन पुनः सक्रिय हुआ। मजदूर मंत्री मण्डल ने २ जनवरी १९४६ को दस सदस्यों का एक संसदीय दल भारतीय राजनीतिक परिस्थिति का सूक्ष्म अध्ययन करने के लिये भारत भेजा। इस दल की रिपोर्ट के आधार पर मार्च १९४६ में कैबिनेट मिशन भारत में आया और कांग्रेस तथा लीग के मतभेदों को दूर करने का प्रयत्न किया। इसमें कोई सफलता मुस्लिम लीग के हठ और जिन्ना साहब की सकीर्णता तथा स्वयं राजाजी को गद्दारी से नहीं प्राप्त हो सकी। ब्रिटिश सरकार ने एक योजना भारतीय नेताओं के सामने प्रस्तुत की। इसके अनुसार भारत के सभी प्रान्तों को तीन भागों में सगठित किया गया, एक में सीमाप्रान्त, पंजाब, सिन्ध और ब्रिटिश बिलूचिस्तान, दूसरे में बंगाल और आसाम तथा तीसरे में शेष प्रान्त रखे गए। योजना ने इन तीनों भागों को एक मवीय शासन के अन्तर्गत रखने की व्यवस्था की। तीनों भाग अपने आन्तरिक शासन में पूर्ण रूप से स्वतन्त्र होने पर रक्षा और यातायात तथा विदेशी नीति के विषय में संघ शासन के अधीन रहने। सम्पूर्ण देश के लिए संविधान बनाने के हेतु एक संविधान सभा का निर्माण किया गया। जब तक यह व्यवस्था पूर्ण न हो एक अन्तरिम सरकार बनाने का विधान किया गया। कांग्रेस और लीग में पुनः मतभेद उत्पन्न हो गया। लीग इस बात से सहमत नहीं हुई कि अन्तरिम सरकार के लिए कांग्रेस किसी मुस्लिम प्रतिनिधि को चुने। लॉर्ड वेवेल ने २ सितम्बर १९४६ को पं० जवाहरलाल नेहरू को अन्तरिम सरकार बनाने के लिए आमन्त्रित किया। अपनी इच्छाओं को पूरा होते न देखकर मुस्लिम लीग ने प्रत्यक्ष कार्यवाही करने का निश्चय किया। उसके लिए १६ अगस्त को इसका दिन निश्चित किया गया और कलकत्ते में भीषण नर-हत्या प्रारम्भ हो गई। मुसलमानों ने सगठित रूप से हिन्दुओं को मारना और उनके घरों को जलाना प्रारम्भ किया। ४ दिनों तक भीषण हत्याकाण्ड होता रहा। लगभग ३००० व्यक्ति मारे गए और करोड़ों रुपये की सम्पत्ति नष्ट हुई। नोआखाली में कलकत्ते के हत्याकाण्ड की पुनरावृत्ति हुई। मुस्लिम नेता इस्लाम का नाम लेकर मुसलमानों को उन्नेजित कर रहे थे और उन्हें काफ़िरो को—मारेंगे मर जाएंगे, पाकिस्तान बनायेंगे—का नारा लगाकर मारने के लिए प्रोत्साहित किया। आखाली में भी मुसलमानों ने हिन्दुओं की निर्मम हत्या करनी प्रारम्भ की। गाँव-गाँव में हिन्दुओं को खोज-खोजकर मारा गया, त्रियों का धर्म पवित्रता लूटी गई।



मुस्लिम गुण्डों ने अबाध बच्चों को भी न छोड़ा, चारों ओर मौत का हाहाकार छा गया।

शासन में गतिरोध और भीषण साम्प्रदायिक दंगों के कारण ब्रिटिश साम्राज्यवादी समझ गए थे कि बिना पाकिस्तान की स्थापना के भारतीय समस्या का हल नहीं हो सकता। दूसरी ओर राजनीतिक जागृति और साम्राज्यवाद-विरोधी दल-की शक्ति से यह स्पष्ट हो गया कि भारत को स्वाधीनता देनी पड़ेगी। अंतः फरवरी ४७ में ब्रिटिश संसद में घोषणा की गई कि जून १९४८ तक भारत में ब्रिटिश सत्ता को समाप्त कर दिया जाएगा। लॉर्ड वेवेल के स्थान पर लॉर्ड माउण्टबेटन को नियुक्त किया गया। उन्होंने सरकार की नई योजना प्रकाशित की, जिसके अनुसार सीमाप्रान्त, सिन्ध, पश्चिमी पंजाब और पूर्वी बंगाल पाकिस्तान बना दिया गया और शेष भाग भारतीय संघ के अन्तर्गत रखा गया। तत्कालीन परिस्थितियाँ इतनी विषम थी कि जून १९४८ तक रुकना असंभव था अतः १५ अगस्त १९४७ को स्वाधीनता दे दी गई।<sup>१</sup>

आधुनिक युग के आरम्भ में भारत का आर्थिक जीवन बहुत कुछ सतुलित था। देश की जनता कृषि के साथ-साथ अनेक प्रकार के उद्योग-धन्धों में लगी हुई थी। डॉ० ईश्वरीप्रसाद ने लिखा है कि जब विदेशों से बना हुआ सस्ता माल भारतीय बाजारों में आने लगा और स्वदेशी हाथ का बना हुआ माल उसकी बराबरी न कर सका, तो भारतीय धंधों का धीरे-धीरे ह्रास होने लगा। इसकी प्रतिक्रिया कृषि पर हुई और घरती का भार बढ़ने लगा। जैसा कि ऊपर बताया जा चुका है, यातायात के साधनों में सुधार से घरेलू उद्योगों के नष्ट होने और कृषि का बोझ बढ़ने में ही सहायता मिली। देश की अंग्रेजी सरकार की नीति भी इसी पक्ष में थी कि भारत से इंग्लैण्ड के कारखानों में कच्चा माल अधिकाधिक परिमाण में पहुँचे और इंग्लैण्ड का बना हुआ माल भारतीय बाजारों में अधिकाधिक बिके। इस प्रकार सरकारी नीति ने भी भारतीय जीवन की बिगड़ती हुई आर्थिक स्थिति की जान-बूझकर उपेक्षा की। खेती के लिए जमीन की माँग बढ़ने लगी। ऐसी दशा में जमीन का लगान बढ़ना स्वाभाविक ही था। इन सब बातों का परिणाम यह हुआ कि एक ओर तो अधिकाधिक जनता खेती की ओर झुकी और दूसरी ओर खेती से निर्वाह करना भी कठिन हो गया। देश में गरीबी और बेकारी द्रुतगति से बढ़ने लगी। उपर्युक्त समस्या को हल करने के दो साधन थे। एक तो यह कि देश में औद्योगीकरण हो और इस प्रकार घरती का भार कम हो और देश का धन-निकास (Economic drain) रुके। दूसरा यह, कि खेती के ढंग में उन्नति की जाय और उत्पादन को बढ़ाया जाय।

१. विशेष विवरण के लिए देखिये डॉ० ईश्वरीप्रसाद : भारत का इतिहास और मौलाना आजाद : इण्डिया विन्स फ्रीडम।

अंग्रेजी सरकार ने अन्त तक भारत के औद्योगीकरण को यथासम्भव रोकने का ही प्रयत्न किया। दूसरी ओर कई कारणों से खेती के ढंग में भी उन्नति नहीं की जा सकी। पहला कारण यह था कि भारतीय किसान अशिक्षित था और वह पश्चिमी देशों की वैज्ञानिक पद्धति से अनभिज्ञ रहा। दूसरा कारण यह था कि सरकार ने उन्नीसवीं शताब्दी के अन्त तक स्वयं कृषि को उन्नत करने की दिशा में भी कोई काम नहीं किया। तीसरा कारण यह था कि भारतीय उत्तराधिवार नियमों के कारण हर पीढ़ी में खेतों का विभाजन होता जाता था और विभिन्न स्थानों पर बिखरे हुए खेतों की देख-रेख करना असम्भव था। यदि खेत एक चक और बड़े होते, तो उन पर आधुनिक यंत्रों का उपयोग किया जा सकता था, किन्तु भारतीय खेतों की स्थिति ही भिन्न थी। अन्तिम कारण यह था कि जो किसान कुछ आगे बढ़ना भी चाहते थे, वे अर्थाभाव से दबे हुए थे। सारांश यह है कि विभिन्न कारणों से भारतीय कृषि का पिछड़ापन दूर नहीं किया जा सका। आज भी हमारी कृषि में साधारणतया आधुनिक वैज्ञानिक उपकरणों का कोई उपयोग नहीं होता। अन्य उन्नत देशों का उत्पादन हमारे यहाँ से कई गुना अधिक है। इसके अतिरिक्त जनसंख्या में असाधारण वृद्धि होने के कारण, भारत कृषि प्रधान देश होते हुए भी भयंकर खाद्य-संकट का सामना कर रहा है।

इसके परिणाम भयंकर हुए। इस काल में देश को कई दुर्भिक्षों का सामना करना पड़ा। १९४४ में बंगाल का अकाल समाजद्वोही व्यापारियों की लोलुपता एवं ब्रिटिश साम्राज्यवादियों की उदासीनता का परिणाम था, जिसने भारतीय जन-मानस पर अपना महत्वपूर्ण प्रभाव डाला और यहाँ का बौद्धिक वर्ग निराश, कुंठाग्रस्त एवं यथार्थ से घबराने लगा। उसमें निराशा की एक लहर दौड़ गई।

इस काल में १९३० के बाद भारत के औद्योगिक विकास की दिशा में थोड़ा-बहुत ध्यान दिया गया और दो एक उद्योग-घरे—यहाँ भी स्थापित किए गए। सरकार ने बहुत से समझौते किए और विदेशों में भारतीय ट्रेड कमिश्नर नियुक्त किए। औद्योगिक अन्वेषण एवं शिक्षा के लिए मुविघाएँ देने का प्रयास भी किया गया, जिससे बड़ा लाभ हुआ। प्रान्तीय सरकारों ने भी इस दिशा में कुछ प्रयत्न किया, पर इन सबमें परस्पर कोई सामंजस्य न था और न एक सुनिश्चित नीति ही थी। फिर भारत जैसे बड़े देश को देखते हुए ये सारे प्रयत्न अपर्याप्त थे। सन् १९३७ में प्रान्तीय स्वाधीनता प्राप्ति होने के पश्चात् लोकप्रिय सरकारों ने इस दिशा में राष्ट्रीय हितों को ध्यान में रखते हुए ध्यान दिया। काँग्रेस ने पं० जवाहरलाल नेहरू की अध्यक्षता में एक राष्ट्रीय योजना समिति की स्थापना की। पर इस समिति के कोई विशेष कार्य करने के पूर्व ही दूसरा महायुद्ध प्रारम्भ हो गया और राष्ट्रीय हितों की बात घरी ही रह गई। युद्ध की आवश्यकताओं ने भारत के औद्योगिक विकास को

प्रोत्साहन दिया। विभिन्न उद्योगों को सहायता दी गई। हथियार, गोला-बारूद, बिजली के तार आदि युद्ध के आवश्यक पदार्थों को बनाने वाले बहुत से कारखानों की स्थापना की गई, साथ ही उन्नत औद्योगिक शिक्षा की सुविधाएँ भी प्रदान की गईं। भारत-सरकार ने द्वितीय युद्ध के समाप्त होने के पश्चात् अपनी आर्थिक नीति की प्रथम घोषणा की। ६ अप्रैल १९४५ की घोषणा में यह स्पष्ट किया गया कि इन्जन बनाने वाले, लोहा व फौलाद, कोयला व मुख्य रासायनिक पदार्थों का उत्पादन करने वाले तथा मशीन-पुर्जें। रेडियो और जहाज बनाने वाले उद्योग-धन्धों के अतिरिक्त अन्य उद्योग धन्धों की स्थापना की जा सकती है। इससे औद्योगिक विकास की दिशा में निश्चित सहायता प्राप्त हुई, जिसका स्पष्ट परिणाम दो वर्ष पश्चात् स्वाधीनता मिलने पर देखने को मिला।

भारत के औद्योगीकरण के साथ-साथ पूँजीवाद और श्रम की समस्याओं का भी आरम्भ हुआ। डॉ॰ ईश्वरीप्रसाद के मिल-मालिक औद्योगीकरण की दौड़ में जल्दी से-जल्दी आगे बढ़ना चाहते थे, पर उन्होंने मजदूरों की दशा पर ध्यान देना अपना कर्तव्य नहीं समझा। आधुनिक उद्योगवाद के अभिशापो से मजदूरों को बचाने के लिए सरकार ने भी कोई हस्तक्षेप नहीं किया। मिल-मजदूरों को बारह घंटे प्रतिदिन काम करना पड़ता था। दोपहर को केवल आधे घंटे की छुट्टी मिलती थी। स्त्रियों को भी लगभग उतने ही घंटे काम करना पड़ता था। छोटे बच्चे भी मजदूरों के लिए भर्ती किये जाते थे। इन मजदूरों का वेतन बहुत कम होता था। उनके रहने के मकानों की कोई ठीक व्यवस्था नहीं थी। मजदूर बस्तियाँ गन्दी और अस्वास्थ्यकर होती थी। चिकित्सा का कोई प्रबन्ध नहीं था। मजदूरों के बच्चों की शिक्षा की कोई व्यवस्था न थी। उनके लिए मनोरंजन के साधनों का अभाव था। उनके जीवन की नैतिक दशा बराबर बिगड़ती गई। दशाब्दियों तक यही क्रम चलता रहा। उसमें कोई विशेष परिवर्तन नहीं हुआ। इस दशा से पूँजीपति आँखें बन्द किए रहे। सरकार भी हाथ पर हाथ रखे बैठी रही और मजदूरों ने भी कोई उल्लेखनीय हलचल नहीं की। पर मजदूर वर्ग बराबर जगता गया। कष्टों की सामूहिक अनुभूति बढ़ती गई। धीरे-धीरे मजदूरों के सगठन बनने लगे। आरम्भ में ये सगठन छोटे, स्थानीय और पिछड़े हुए थे। प्रथम महायुद्ध के समय महगाई के कारण मजदूरों का जीवन और भी दयनीय हो गया। पूँजीपतियों ने अपार धन सग्रह किया, किन्तु उन्होंने श्रमिकों की दशा सुधारने के लिए कोई प्रयत्न नहीं किया। फलतः मजदूरों में अशान्ति बढ़ी। हड़ताल के हथियार का अधिकाधिक उपयोग होने लगा। संयुक्त प्रयत्न और सगठन की सामर्थ्य से सफलताएँ भी हुईं और मजदूर सगठन दृढतर होते गए। सन् १९२० में इस दिशा में एक महत्वपूर्ण कदम उठाया गया। उस वर्ष अखिल भारतीय ट्रेड यूनियन कांग्रेस की स्थापना की गई। मजदूर आन्दोलन के

फलस्वरूप मिल-मालिकों और मजदूरों के पारस्परिक सम्बन्ध की समस्या इतनी महत्वपूर्ण हो गई कि सन् १९२६ में ट्रेड यूनियन ऐक्ट पास किया गया और मजदूर सगठनों को वैध रूप में काम करने का अधिकार मिला। इस समय तक देश में कम्युनिस्ट पार्टी गुप्त रूप से काम करने लगी थी। उसने ट्रेड यूनियन कांग्रेस में भाग लिया और कुछ ही समय में उस पर अधिकार कर लिया। समय-समय पर अन्य प्रतियोगी संस्थाएँ भी खोली गईं किन्तु ट्रेड यूनियन कांग्रेस का प्रभाव बराबर बना रहा। यह ट्रेड यूनियन कांग्रेस अब भी कम्युनिस्ट पार्टी के ही प्रभाव में है। पिछले कुछ वर्षों से इण्डियन नेशनल कांग्रेस ने मजदूरों के लिए एक नया सगठन बना दिया है, जो इण्डियन नेशनल ट्रेड यूनियन कांग्रेस के नाम से काम कर रहा है। अस्तु मजदूर-आन्दोलन और सगठन के कारण, सार्वजनिक जागृता की पृष्ठभूमि में सरकार ने मजदूरों की दशा सुधारने के लिए अनेक महत्वपूर्ण कानून बनाए हैं और मिल मालिकों ने भी उन्हें अनेक सुविधाएँ प्रदान की हैं। पहले की अपेक्षा मजदूरों का जीवन बहुत सुधर गया है, किन्तु आधुनिक उद्योग-व्यवस्था की बहुत-सी समस्याएँ अब भी हल करने को पड़ी हुई हैं।

हिन्दू सामाजिक जीवन के सम्बन्ध में पिछले अध्याय के प्रारम्भ में बहुत कुछ कहा जा चुका है। प्रसिद्ध इतिहासकार डॉ० ईश्वरी प्रसाद ने लिखा है कि प्राचीन भारत में हिन्दू-समाज ने अपना सगठन वर्ण-व्यवस्था के आधार पर किया था। भाई-भतीजे आदि, सब मिलकर संयुक्त रूप से रहते थे। कुटुम्ब का सञ्चालन आयु, अनुभव और पद में बड़े सदस्य के हाथों में होता था। पारिवारिक आजीविका, पारस्परिक सहयोग पर अवलम्बित थी। सामाजिक सगठन में स्त्री जाति का मान और समुचित स्थान था। पर्दे की प्रथा अपरिचित थी। विद्याधन समाप्त करने के बाद परिपक्व अवस्था में नवयुवक-गण विवाह करके गृहस्थ जीवन में प्रवेश करते थे। समाज-व्यवस्था परिपक्व अवस्था में नवयुवक-गण विवाह करके गृहस्थ जीवन में प्रवेश करते थे। समाज-व्यवस्था परिस्थितियों एवं आवश्यकताओं के अनुसार अपने आपको अनुकूलित करने में समर्थ थी। सामाजिक सगठन लचीला था। कालान्तर में, धार्मिक, नैतिक आधार के लुप्त हो जाने पर, राजनीतिक पराधीनता के वातावरण में हिन्दुओं की सामाजिक व्यवस्था विकृत हो गई और उसमें विकास तथा प्रगति के द्वार बन्द हो गये। वर्ण-व्यवस्था की दयनीय दशा हो गई। विभिन्न जातियों में अनेक उप-जातियाँ हो गईं। समाज के अविवेक ने उनके बीच की रेखाओं को मिटाने के स्थान पर उन्हें अलक्ष्य खाइयों के रूप में परिणत कर दिया। अस्पृश्यता का कलक मानवता का उपहास करने लगा। पुरोहितवाद, कर्मकाण्ड और विकृत परम्पराओं के भवर में पड़कर हिन्दू-समाज बहु-विवाह, बाल-विषवा, सती-प्रथा, पर्दा, शिशु-हत्या और रूढ़िवादिता के बोझ से डूबने लगा। आधुनिक युग के प्रारम्भ में हिन्दू-समाज

की ऐसी दशा थी। धार्मिक सुधार-आन्दोलन और आधुनिक शिक्षा ने हिन्दू-समाज-व्यवस्था पर भी प्रभाव डाला। वस्तुतः हिन्दुओं का धार्मिक तथा सामाजिक संगठन परस्पर गुँथा हुआ था। इस प्रतिक्रिया से नए आर्थिक ढाँचे की प्रवृत्तियों ने भी योग दिया। इन बातों के फलस्वरूप सामाजिक जीवन क्रमशः सुधरने लगा। आरम्भ में वर्ण व्यवस्था के बंधनों के अनुसार विभिन्न जातियों तथा उप-जातियों में परस्पर खान-पान, विवाह और सामाजिक समागम वर्जित था। विदेश यात्रा निषिद्ध थी। विदेश जाने वालों को प्रायश्चित्त करना होता था अथवा उनके कुटुम्ब को समाज से बहिष्कृत कर दिया जाता था। शिक्षित वर्ग ने क्रमशः इन नियमों की उपेक्षा करना आरम्भ कर दिया। आर्थिक परिस्थितियों के प्रहार से विवश होकर सभी लोग विभिन्न प्रकार के व्यवसायों को स्वतन्त्रतापूर्वक करने लगे। आधुनिक औपधियों के सेवन, नलों के पानी, यात्रा और प्रवास की आवश्यकताओं ने जातीय छुआछूत और खान-पान के बन्धनों को शिथिल किया। धीरे-धीरे अन्तर्जातीय विवाह भी होने लगे। वर्तमान स्थिति यह है कि वर्ण-व्यवस्था के बंधन पहले की अपेक्षा बहुत कम हो गए हैं, किन्तु उनका अस्तित्व अब भी बना हुआ है। विभिन्न जातियों में पारस्परिक खान-पान में कोई विशेष भिन्नता नहीं है। किन्तु विवाह के क्षेत्र में जातीय बन्धन बहुत हद तक बने हुए हैं। वर्ण-व्यवस्था का सबसे अधिक विकृत स्वरूप अछूत वर्ग की समस्याओं में व्यक्त हुआ। अछूत कहे जाने वाले लोग हिन्दू समाज के अग्र होते हुए भी हिन्दू समाज में बहिष्कृत थे। वे हिन्दू मन्दिरों में जाकर देवताओं की उपासना करने से वंचित थे। कुछ स्थानों में विशेष कर दक्षिण में, सवर्ण हिन्दू उन अछूतों की छाया मात्र का स्पर्श हो जाने पर अपने आपको अपवित्र समझने लगते थे। उनका आत्म-सम्मान लुप्त हो गया था। निर्धनता और अशिक्षा ने उनका नैतिक स्तर भी गिरा दिया था। उच्छिष्ट भोजन पाकर भी वे अपने आपको घन्य समझने लगते थे। इस अछूतवर्ग की दया सुधारने का सर्व-प्रथम उल्लेखनीय प्रयत्न ईसाई प्रचारकों और आर्य समाज ने 'शुद्धि' द्वारा उनमें से बहुतों को फिर हिन्दू परिधि में ले लिया। दूसरी ओर स्वयं हरिजन लोग भी अपने मानवीय अधिकारों के लिए आन्दोलन करने लगे। श्री गोखले और बाद में गाँधी जी ने स्वयं उनका पक्ष लिया। उनकी दशा पहले से सुधर गई है। सार्वजनिक स्थानों के उपभोग का उन्हें समान अधिकार है। आपत्ति करने वालों को सरकारी नियमानुसार दण्ड दिया जा सकता है। बहुत से मन्दिरों के द्वार हरिजनों के लिए खुल गए हैं। अन्य मन्दिरों में भी हरिजन-प्रवेश पर प्रतिबन्ध क्रमशः दूर होता जा रहा है। रेल यात्रा और आधुनिक यातायात के साधनों ने छुआछूत को मिटा दिया। किन्तु उनकी आर्थिक दशा अब भी बहुत असतोष प्रिय है। परिवर्तित परिस्थितियों में कुटुम्ब व्यवस्था भी बदल गई है। परिवार के विभिन्न सदस्यों को निजी नौकरी, वाणिज्य अथवा उद्योग के

कारण विभिन्न स्थानों में रहना पड़ता है। आय और श्रम में विभिन्नता के कारण प्रचलित उदारता और सहयोग का अन्त होता जा रहा है। व्यक्तिवाद की वृद्धि हो गई है। अस्तु संयुक्त कुटुम्ब की व्याख्या द्रुतगति से लुप्त होती जा रही है।

भारत में धीरे-धीरे शिक्षा का प्रसार होता जा रहा था और उसी के अनुरूप भारत में सामाजिक चेतना भी आती जा रही थी। १९१७ में भारत में कुल पाँच विश्वविद्यालय थे। १९२२ में उनकी संख्या चौदह हो गई। इसके पश्चात् तो अन्य अनेक विश्वविद्यालय अनेक नगरों में स्थापित किए गए, जिससे प्रकट होता है कि लोगों में धीरे-धीरे जागरूकता की वृद्धि हो रही थी। उसका एक अच्छा परिणाम तो यह हुआ कि जाति-पाँति के जो बन्धन अभी तक लोगों को जकड़े हुए थे, वे अब शिथिल होते जा रहे थे। परम्पराओं के प्रति लोगों का मोह धीरे-धीरे कम होता जा रहा था। अब अपनी जाति, अपना वर्ग और अपनी विरादरी जैसी रूढ़ भावनाओं की तीव्रता कुछ अंशों में न्यून होती जा रही थी और उसके स्थान पर विश्व-बन्धुत्व की भावना लोगों को प्रभावित करने लगी थी, जिससे लोग शीघ्र ही स्वाधीनता प्राप्त कर अपने देश के नव निर्माण के सपने देख रहे थे, पर सम्मिलित परिवार की टूटती प्रथा में कोई स्थिरता नहीं आ रही थी, वह निरन्तर टूटती और बिभ्रल होती जा रही थी। नारियों की अवस्था इस युग में भी बहुत अधिक नहीं सुधर पाई थी। दहेज की ऊँची माँगों के कारण लड़कियों के लिए योग्य दूतों से सम्बन्ध स्थापित करने में कठिनाइयाँ उपस्थित होती थी, जिससे उनका जीवन बहुत अधिक सुखमय नहीं हो पाता था। यद्यपि कहा गया है। दहेज-प्रथा धीरे-धीरे समाप्त हो रही है। पर सच तो यह है कि वह अभी तक एक अभिशाप के रूप में पली आ रही है। विधवा विवाह अभी भी सामाजिक मान्यता नहीं प्राप्त कर सके थे और बाल-विवाह के कारण अविवाश बालक-बालिकाओं को अपने स्वास्थ्य से हाथ धोना पड़ता था। पति की अकाल मृत्यु पर नासमझ उम्र की बालिकाएँ, जो विधवा बन जाती थी, हमारे समाज की रूढ़ परम्पराओं के कारण बहुत दुःख से बचने के लिए अनेक नारियाँ गलत दिशा में जाने लगी और रूढ़ परम्पराओं का दुष्परिणाम वेश्यावृत्ति के रूप में प्रकट होने लगा। समाज सुधारकों ने धीरे-धीरे सामाजिक क्रान्ति लाने का प्रयास किया और विधवा-विवाह की आवश्यकता पर बल देते हुए देश के तटस्थों को उस दिशा में प्रोत्साहित भी किया, पर इसका कोई उत्साहजनक परिणाम नहीं हुआ। विधवा नारियों की समस्या ज्यों-की-त्यों बनी रही। यह आश्चर्य का विषय है कि आधुनिक युग में भी पर्व की प्रथा पूर्ण रूप से समाप्त होने के बजाय कुछ बढ़ ही गई। इस दिशा में भी कोई विशेष प्रगति नहीं हुई। पर दूसरी ओर जहाँ तक नारियों की प्रगतिशीलता का प्रश्न है। वह उत्साहहीन नहीं रहा। नारियों में अनेक सामाजिक संगठन स्थापित हो गये थे और नारियाँ उनके माध्यम से सामाजिक कार्यों

तथा भारतीय स्वाधीनता आन्दोलन में सक्रिय भाग ले रही थी। अब लड़कियों के अभिभावक उनकी उच्च शिक्षा के प्रति उदासीन नहीं रहते थे और नारी-शिक्षा में वृद्धि होने लगी।

यह तो हुई नारियों की बात। पर देश के दुर्भाग्य से उनका सामाजिक ढाँचा सुदृढ़ होने के बजाय रोज विगड़ता ही जा रहा था। हिन्दू मुसलमानों का वैमनस्य प्रतिदिन बढ़ रहा था। हिन्दुओं ने बार-बार अपनी परम्परा एवं संस्कृति के अनुसार मित्रता और सद्भाव का हाथ मुसलमानों की ओर बढ़ाया, पर स्वार्थी, कुत्सित भावनाओं से पूर्ण, संकुचित दायरे में बड़े, नाम की लालसा में पागल मुस्लिम नेताओं के नेतृत्व में मुसलमानों ने मित्रता और सद्भावना से प्रेरित असंख्य बाहों को ठूकरा दिया और पाकिस्तानी स्वर्ग की कल्पनाओं में हिलोरे मारने लगे हिन्दुओं ने अपनी गौरवशाली परम्परा के अनुरूप ही बराबर मुसलमानों को अपना भाई समझा और उन्हें अपनी पलकों पर बिठाया, पर मुसलमानों के हृदय में उनके नेताओं ने हिन्दुओं के प्रति अत्यन्त घृणा एवं विद्वेष का भाव भर दिया था तथा सारे देश का वातावरण विषाक्त कर दिया था। हिन्दुओं के प्रति विष उगलना ही उन्होंने अपना धर्म बना लिया था। यह हिन्दुओं की सहिष्णुता और उदारता थी कि १५ अगस्त, १९४७ को पाकिस्तान का निर्माण हुआ। यहाँ एक बात मुख्य है कि यह कहा जाता है और इस बात का प्रचार किया जाता है कि मुसलमानी जिद से ही पाकिस्तान का निर्माण हुआ। पर सत्य तो यह है कि यह हिन्दुओं की उदारता और अपने मुस्लिम मित्रों को सन्तुष्ट करने की भावना के ही कारण हुआ। यद्यपि इसका उन्हें बहुत बड़ा मूल्य चुकाना पड़ा। अपने हृदय के टुकड़े को काटकर उन्होंने पाकिस्तान बनने पर सहमति दी। इस प्रकार हम देखते हैं कि १५ अगस्त, १९४७ तक प्रायः सभी समस्याएँ लगभग वैसी ही बनी रही, जैसी कि पिछले युग में थी। इसका प्रमुख कारण यही है कि अंग्रेजी साम्राज्यवादी भारत के चतुर्मुखी विकास के लिए किंचित् मात्र भी उत्कण्ठ नहीं थी। १९४७ के पश्चात् समस्याएँ अवश्य परिवर्तित हो गईं, जिसने अगले चरण की कहानियों पर अपना महत्वपूर्ण प्रभाव डाला। इस युग की पृष्ठभूमि की व्याख्या के पश्चात् समस्याओं को संक्षेप में हम इस प्रकार निर्धारित कर सकते हैं :

१—स्वाधीनता प्राप्ति की समस्या इस युग में भी सर्वाधिक महत्वपूर्ण रही।

२—अंग्रेजी साम्राज्यवादियों द्वारा 'प्रोत्साहित' न किए जाने पर आर्थिक निर्माण की समस्या प्रायः सभी चेतन-सम्पन्न भारतीयों के सम्मुख प्रस्तुत थी। भारतीयों को खादी वस्त्रों को पहनने के लिए कांग्रेस द्वारा उत्साहित किया जाता था, जिससे हथकरघों पर बने वस्त्रों की बिक्री हो सके और जहाँ तक सम्भव हो सके। भारत का घन देश के बाहर जाने से रोका जाय। इसी प्रकार के अन्य उपाय भी

किए जाते थे ।

३—जिस प्रगति शील और जागरूक वातावरण को तैयार करने का कार्य पिछले युग में प्रारम्भ हो गया था वह इस युग में भी चलता रहा इसका अन्तिम परिणाम यह हुआ कि लोगो में शिक्षा का महत्व घर कर था, जिससे परम्पराओ के प्रति उनका मोह और धार्मिक आडम्बर प्रायः टूट गये थे । अब सात समुद्र पार जाने लोगो को कोई बुराई नजर नहीं आती थी । पर इससे यह न समझ लेना चाहिए कि लोग पूर्ण रूप से जागरूक हो गए थे । समस्याएँ तो ज्यो-की-ज्यो ही बनी हुई थी । हाँ उस दिशा में धीरे-धीरे सफलता अवश्य ही प्राप्त हो रही थी ।

४—विधवा नारियो की समस्या समाज के सम्मुख एक प्रश्न चिन्ह था । दूसरे नारी-समाज के सामने एक और प्रमुख समस्या थी कि वे पुरुषो द्वारा केवल इसलिए नियंत्रित थीं कि वे आर्थिक दृष्टि से परतन्त्र और पुरुषो के आश्रित हैं ? अर्थात् नारी की मुक्ति किसमें है ? केवल विवाहित जीवन में, अथवा वह अपना जीवन भापन गौरवपूर्ण ढंग से कर सकती हैं ।

५—सामाजिक व्यवस्था की शृंखलाएँ टूट गई थी, उन्हें नये सिर से जोड़ नए समाज की रचना की समस्या अभी भी थी । उसके लिए जो प्रयत्न किए जा रहे थे, उसमें विशेष सफलता नहीं प्राप्त हो रही थी ।

६—स्वाधीनता प्राप्ति के पश्चात् बहु सख्या में आये हुए शरणार्थियो के बसाने की समस्या, हिन्दू मुस्लिम एकता की समस्या, देश के नवनिर्माण और आर्थिक पुनरुत्थान की अन्य समस्याएँ भी इस युग में थी ।

इसका भारतीय जीवन पद्धति पर क्या प्रभाव पड़ा, यह प्रश्न विचारणीय है । डॉ लक्ष्मी सागर वाष्ण्य के अनुसार अंग्रेजी राज्य की स्थापना के कारण उन्नीसवीं शताब्दी में जिन राजनीतिक, सामाजिक और आर्थिक शक्तियो का प्रादुर्भाव हुआ था उनका पूर्ण विकास बीसवीं शताब्दी में मिलता है । वास्तव में उन्नीसवीं शताब्दी उत्तरार्द्ध में नवीन शिक्षा, वैज्ञानिक आविष्कारो, प्राचीन संस्कृत साहित्य के अध्ययन, पुरातत्व विभाग की खोजो आदि के फलस्वरूप समाज, धर्म स्त्री-शिक्षा, राजनीति आदि के क्षेत्र में जो स्फूर्ति और चेतना उत्पन्न हुई थी, और जो इतिहास में भारतीय पुनरुत्थान की भावना से अभिहित की जाती है, उसी चेतना या पुनरुत्थान की भावना का विकसित रूप या द्वितीय चरण ही बीसवीं मिलता है । स्वामी दयानन्द अथवा नवीन शिक्षा के फलस्वरूप स्वयं सनातन धर्म में सुधार की भावना के फलस्वरूप समाज और धर्म में सुधार की प्रवृत्ति उत्तरोत्तर प्रबल होती गई । भारतवासियो ने मध्ययुगीन सामाजिक एवं धार्मिक प्रथाओ का परीक्षण किया और उनके स्थान पर वैज्ञानिकता पर आधारित प्रथाओ को जन्म देने की चेष्टा की । साथ ही नवयुग के अनुकूल उपनिषद-और गीता-धर्म की स्थापना की गई । एक निर्धन, पराधीन और



विभिन्न धर्मावलंबियों से बसे हुए देश को कर्मठ और संगठित बनाने के लिए उपनिषद और गीता-धर्म से अधिक श्रेष्ठ और दूसरा धर्म हो ही क्या सकता था। ईश्वर भी मानव-सापेक्ष बना। वह मन्दिर, मस्जिद, और गिरजाघर में निवास न कर गरीबी की भोपड़ियों में निवास करने लगा। दूसरे शब्दों में, मानव की सेवा ही ईश्वर-प्राप्ति का साधन बनी और इस प्रकार उपनिषद और गीता धर्म के साथ सेवा-धर्म को भी महत्व दिया गया। यह सेवा धर्म भी एक निर्धन, पराधीन, अशिक्षित, अंध परम्पराओं से सवेष्टित देश के जीवन के प्रसंग में उचित ही था। लोकमान्य तिलक, श्रीमती ऐनी बेसेंट, स्वामी रामकृष्ण परमहंस, स्वामी रामतीर्थ, स्वामी विवेकानन्द, लाला लाजपत राय, योगी अरविंद, रमण महर्षि, महात्मा गांधी आदि भारत के आधुनिक निर्माताओं ने उपनिषदों और गीता पर आधारित यही सेवा धर्म ग्रहण किया। उसका प्रचार एवं प्रसार किया। बहु देववाद के स्थान पर एकेश्वरवाद पर बल दिया गया भारत के प्राचीन गौरव के प्रति निष्ठा होना तो ऐसी परिस्थिति में स्वाभाविक ही था। भारतवर्ष के जगद्गुरुत्व की स्थापना करने की आकांक्षा फिर से उत्पन्न हुई। किन्तु इस जगद्गुरुत्व की स्थापना के लिए देश का स्वतन्त्र होना अनिवार्य स्वीकारा गया, क्योंकि निर्धनों और दासों की न तो कोई संस्कृति होती है और न धर्म तथा दर्शन। अतः देश का सारा सामूहिक प्रयास स्वतन्त्रता-प्राप्ति की ओर लग गया और फलतः सामाजिक एवं धार्मिक सुधारों की ओर अधिक ध्यान न जाकर लोगों का ध्यान राजनीति पर अधिक केन्द्रित हो गया। आर्य समाज का प्रभाव अभी बना हुआ था, यद्यपि वह धीरे-धीरे देश के व्यापक राष्ट्रीय आन्दोलन में घुलामिल रहा था, और वैसे भी देश में सुधार की भावना विद्यमान थी। किन्तु यह सुधार भावना सिद्धान्त रूप में अधिक और व्यवहारिक रूप में कम थी। गाँधीजी के राजनीतिक आन्दोलन मात्र राजनीतिक आन्दोलन नहीं थे। उनके आन्दोलनों ने महिला जगत् में क्रांति मचा दी और स्त्रियों को वे अधिकार स्वयमेव प्राप्त हो गये, जिनके लिए यूरोप की स्त्रियों को काफी दिनों तक संघर्ष करना पड़ा था। अछूतों द्वारा तथा अन्य अनेक सुधारों की दृष्टि से भी गाँधीजी के आन्दोलन प्रेरणा स्रोत बने। वर्तमान शताब्दी के प्रारम्भ से ही भारतवासियों का यूरोप के साथ सम्बन्ध उत्तरोत्तर बढ़ता चला गया और साथ ही देश में राष्ट्रीय भावना की लहर फैलती चली गई। स्वामी दयानन्द, स्वामी विवेकानन्द और बाल गंगाधर तिलक ने धर्म, अर्थ्यात्म और राजनीति में भारतवर्ष की श्रेष्ठता प्रारम्भ से ही घोषित की। इस आदर्श भारतीय साहित्य पर प्रभाव पड़े बिना न रह सका। १९०४ में वर्ग-विच्छेद के कारण उत्पन्न स्वदेशी आन्दोलनों के फलस्वरूप राष्ट्रीय भावना का बल प्राप्त हुआ। देश का मध्यम वर्ग अब काफी जग गया था। स्वदेशी आन्दोलन ने भारतीय साहित्य और ललित कलाओं की गतिविधि निर्धारित की और प्राचीन सिद्धान्तों के

प्रकाश में उनका नवीन सस्कार होने लगा । स्वदेशी आन्दोलन के पश्चात् १९२१ में महात्मा गांधी द्वारा प्रचलित सत्याग्रह आन्दोलन भी एक महत्वपूर्ण आन्दोलन था । सत्याग्रह आन्दोलन ने निश्चित रूप से साहित्य, समाज और धर्म में नवीन चेतना उत्पन्न की । उसके साथ-साथ आर्य समाज ने भी अपने विविध सुधार जारी रखे, जिससे साहित्यिक रचनाओं के लिये अनेक विषय और उपादान मिले । देश से बाहर की घटनाओं में १९०४ में रूस-जापान युद्ध में जापान की विजय का यथेष्ट प्रभाव पड़ा । रूस जैसी महान् शक्ति पर जापान जैसे छोटे और पूर्वी राष्ट्र की विजय से भारतवासियों में नवीन आशा का संचार हुआ । १९१४-१८ और १९३९-४५ के दो महायुद्धों ने हिन्दी साहित्य में अन्तर्राष्ट्रीय दृष्टिकोण उत्पन्न किया और हिन्दी के साहित्यिक पहले से भी कहीं अधिक विदेशी भाषाओं और साहित्यों के सम्पर्क में आये और अन्तर्राष्ट्रीय राजनीतिक, सामाजिक धार्मिक, आदि विचार धाराओं से प्रेरित और प्रभावित हो साहित्य-सृष्टि करने लगे ।

इसने धीरे-धीरे निश्चित रूप से भारतीय साहित्य में परिवर्तन की नवीन दिशाएँ लक्षित होने लगी और एक सर्वथा नये युग का सूत्रपात हुआ । न केवल शिल्प-प्रयोग या आधुनिक कहानी शिल्प के उपयोग की ओर ही कहानीकारों का ध्यान गया, बरन् मनोविज्ञान, समाजवाद, मनोविश्लेषणवाद और व्यक्तिवाद आदि विभिन्न विचारधाराओं का संपर्क भी हिन्दी कहानीकारों को प्राप्त हुआ फलस्वरूप कहानी के तथ्य और कथन दोनों पर ही विशिष्ट प्रभाव पड़ा । 'आधुनिक काल की भूमिका यह बताया जा चुका है कि अंगरेजों की विजय के बाद भारतवर्ष में अनेक राजनीतिक आर्थिक, धार्मिक और सामाजिक विषमताएँ उत्पन्न हो गई थी और हिन्दी के अनेक लेखकों ने जन-जीवन को सुधारने की दृष्टि से उच्चतम आकांक्षाओं की व्यञ्जना की उन्होंने जीवन की कुसृपताओं पर दृष्टिपात कर पीड़ितों और दलितों की सुख-समृद्धि का पक्ष लेकर साहित्य का मार्ग आलोकित किया था । यह एक ऐतिहासिक वास्तविकता है कि अंगरेज शासकों की आर्थिक और राजनीतिक नीति के फलस्वरूप भारतीय समाज की बुनियाद ही बदल रही थी और चीजों तथा माल तैयार करने के तरीकों तथा वर्ग-सम्बन्धों, सभी में भारी परिवर्तन हो रहा था । भारतीय सामन्तों और पूँजीपतियों ने साम्राज्यशाही के साथ सहयोग प्रदान कर देश की जनता को पीस डाला । इसी समय भारत को राष्ट्रीयता का संदेश मिला और प्रजातन्त्रवादी भावनाओं से स्फूर्ति ग्रहणकर जनता ने एक सर्वथा नवीन दृष्टिकोण ग्रहण किया । नवीन विचारों के प्रचार से रूढ़िग्रस्त सामाजिक ढाँचे का सारा महत्व जीर्ण-शीर्ण हो चला था । और यह प्रक्रिया भारतवर्ष में ही नहीं, ससार के सभी देशों में चल रही थी । पूँजीवादी-साम्राज्यवादी व्यवस्था ने सब देशों में haves और have-nots के विभाजन द्वारा विषय परिस्थिति उत्पन्न कर दी थी । उत्पत्ति और वितरण के साधनों

पर पूँजीवादी-साम्राज्यवादी वर्ग का एकाधिकार स्थापित हो जाने से भयकर दुष्परिणाम दृष्टिगोचर हो रहे थे। ऐसे ही प्रधान कारणों से रूप में राज्य-क्रान्ति हुई है और १९१६ में जार शाही का अन्त हो जाने पर मार्क्सवाद ने प्रेरित बोल्शेविक पार्टी की सत्ता स्थापित हुई और साम्यवादी विचारधारा ने साहित्य में एक नवीन दृष्टिकोण को जन्म दिया। भारतवर्ष में नवीन चेतना के फलस्वरूप उत्पन्न मानवतावाद और पीड़ितों तथा दलितों के प्रति सहानुभूति के साथ प्रथम महायुद्ध के फलस्वरूप विश्व-पूँजीवादी के विकास में अवरोध और उसके फलस्वरूप भारतीय राष्ट्रीयता पर उसका प्रहार, स्वतन्त्रता आन्दोलन की उन्नति, दमन की बाढ और असहयोग द्वारा जनता का उद्धार, मजदूरों का संगठन, हड़तालों का चपन, पूँजीवाद का निकृष्टतम और विश्व-साम्राज्यवाद का कुटिल रूप और संस्कृति तथा प्रगति के भीषण शत्रु फासिज्म और नात्सोज्म का उत्थान आदि कुछ ऐसी महत्वपूर्ण घटनाएँ थी, जिनका समाज और अन्त में साहित्य में व्यक्त होना अवश्यम्भावी था। मानव को केवल व्यक्ति के रूप में ही नहीं, समष्टि के रूप में भी देखा जाने लगा और मानवीय संस्कृति को सामूहिक शक्ति का आधार मिला। पढ़े-लिखे लोगों ने मानसिक उथल-पुथल का अनुभव किया और ज्यों-ज्यों चेतना विकसित होती गई, त्यों-त्यों प्रत्येक वर्ग का स्थान और उसका कार्य क्षेत्र स्पष्ट होता गया और मध्यवर्गीय व्यक्तिवादी दृष्टिकोण के स्थान पर नवीन पार्टियों, नवीन शक्तियों और नवीन भावनाओं का उदय होने लगा। भारतीय राजनीति में इन विचारों को लेफ्टिस्ट' (वामपंथी) कहा गया है। १९३० में भारतीय कम्युनिस्ट पार्टी का जन्म हुआ। धीरे-धीरे साहित्यकारों पर भी जन-सामान्य की भावना का स्पर्श करने वाले रूस के साहित्य का प्रभाव पड़ने लगा और १९३६ में 'प्रगतिशील लेखक' संघ की स्थापना हुई।

यह विस्तृत पृष्ठभूमि इस युग की कहानियों को समझने में विशेष सहायक होगी। मैंने ऊपर कहा कि प्रथम और द्वितीय महायुद्ध ने जिस प्रकार यूरोप और दूसरे देशों में नैराश्य, कुठा, घुटन और विस्म्रान्तता उत्पन्न कर दी थी, उसे इस युग के कहानीकारों ने अपने ऊपर सायास ढग से ओढ़ लिया और पलायनवादी बन गये। भारतीय जीवन पद्धति में नव—उत्साह था, सघर्ष की प्रेरणा थी और अपने देश की स्वाधीनता प्राप्त करने के लिये मर मिटने की भावना थी—और यहाँ वह नैराश्य न था, पर इस युग के कहानीकारों ने (कुछ अपवादों को छोड़ कर) मात्र फैशन के तौर पर ही वह विदेशी कुठा, निराशा और घुटन अपनी कहानियाँ पर आरोपित कर एक विचित्र आत्मतर्क एवं पलायनवादी दृष्टिकोण कर परिचय दिया, इसका आगे यथा स्थान उल्लेख किया जायेगा।

युगीन कहानियों का कलात्मक आधार

प्रेमचन्द ने हिन्दी कहानियों को एक निश्चित दिशा प्रदान की थी और उसे

विकास के चरमोत्कर्ष की ओर ले जाने का प्रथम परिश्रम किया था, किन्तु युग हर क्षण परिवर्तनशील है। विश्व प्रत्येक क्षण नई करवट लेता रहता है। यह युग क्रान्ति का युग था, जिसे भारतीय पुनरुत्थान काल की सज्ञा से भी अभिहित किया जा सकता है। प्राचीनता का विरोध और नवीनता का आह्वान इस युग की विशेषता है। विज्ञान ने लोगों को अधिक तार्किक शक्ति प्रदान की थी। अब प्राचीन रूढ़िवादी परम्पराओं समाज की सकुचित सीमाओं तथा जीवन में स्थिरताओं के प्रति लोगों को कोई मोह नहीं रह गया था। वे अब जीवन में विविधता की आकांक्षा करने लगे थे। यह नवीन भावना अब लोगों को अत्यधिक प्रभावित करने लगी थी और कहानीकारों ने इसे हृदयगम कर लिया था। अब उन्होंने युग की समस्याओं को अधिक पैनी दृष्टि से देखना प्रारम्भ किया। वे अब उसे तर्क की कसौटी पर कस उसकी मनोवैज्ञानिक व्याख्या करना चाहते थे। आदर्शवाद-मात्र अब उनकी दृष्टि में न था। उन्होंने मानव मन के अन्तरमन में पैठकर उसके अन्तर्द्वन्द्वों और आन्तरिक प्रवृत्तियों को समझने का प्रयास किया। इस प्रकार इस युग की कहानियों की दिशा ही पूर्णतया परिवर्तित हो गई। जिन प्रवृत्तियों को पिछले युग के कहानीकार या तो समझ ही नहीं पाये, या समझते हुए भी उन्होंने उसकी अवहेलना की ओर जबर्दस्ती समस्याओं पर आदर्शवादी आवरण डालने का प्रयास, इस युद्ध के कहानीकारों ने उन्हीं प्रवृत्तियों को महत्ता प्रदान की। मानव मन में अनेक प्रकार के भाव ज्वार-भाटे की भाँति उठते-गिरते तथा बनते-बिगड़ते रहते हैं, उनका सम्यक् चित्रण करना ही इस युग का नया कहानीकार अपनी सार्थकता समझने लगा। प्रेमचन्द ने व्यक्ति को एक सामाजिक इकाई के रूप में कल्पित करके उसे अपने साहित्य का आलम्बन बनाया था और प्रेमचन्द के सामाजिक प्रायः सभी कहानीकारों ने व्यक्ति को एक सामाजिक इकाई के रूप में अस्वीकृत किया। व्यक्तिवादी दृष्टिकोण, आत्मपरक भावना, पलायनवादी प्रवृत्ति, मनोविश्लेषण तथा अन्तश्चेतनावाद के सूक्ष्म विवेचन से मानव जीवन की समस्याओं का नया अध्ययन और उनका मनोवैज्ञानिक समाधान प्रस्तुत करने का प्रयास किया गया। अतः इस युग की कहानियों को हम दो भागों में बाँट सकते हैं :

१. जीवन के सामाजिक यथार्थ एवं युग-बोध तथा भाव-बोध को लेकर लिखी जाने वाली कहानियाँ।

२. आत्म-परक दृष्टिकोण को लेकर लिखी जाने वाली कहानियाँ।

जीवन के सामाजिक यथार्थ एवं युग-बोध तथा भाव-बोध को लेकर लिखी जाने वाली कहानियों की परम्परा मुख्यतः प्रेमचन्द की कहानियों की परम्परा का ही विकास है, जिन्हें यशपाल, विष्णु प्रभाकर, अमृतलाल नागर, रंगेश रायव, अमृतराय, बलवंतसिंह, भगवतीचरण वर्मा तथा भैरव प्रसाद गुप्त आदि कहानीकारों ने आगे बढ़ाया। एक आलोचक ने इस युग की सामाजिक कहानियों के सम्बन्ध में ठीक ही

लिखा है कि ये कहानियाँ पिछले युग की कहानियों का विकास है। 'सामाजिक कहानियाँ समाज के आधुनिक स्वरूप और उसकी समस्याओं को लक्ष्य करके लिखी जाती हैं। समाज की समस्याओं एवं विषमताओं का हल या समाधान इनका लक्ष्य नहीं होता। ये उनका वास्तविक स्वरूप, यथार्थ चित्रण, उनकी भीषण एवं उनकी प्रवृत्तियों को हमारे सामने उपस्थित करती हैं। कहानियों के रूप में उनका सामाजिक चित्रण देखने को मिलता है। प्रेमचन्द, विश्वम्भरनाथ शर्मा 'कौशिक' आदि कहानी लेखक जब आदर्शवादी दृष्टिकोण लेकर इन समस्याओं को चित्रित करने बैठते हैं, तब ये समस्याएँ इतने भीषण रूप में हमारे सामने नहीं आती थीं। इसके दो कारण हो सकते हैं। पहला यह कि इन लेखकों के सामने प्राचीन नीतिशास्त्र था, प्राचीन आदर्श थे और उनकी नित्यता पर विश्वास था। भौतिकवादी दृष्टिकोण की यथार्थता इनके सामने इतने भयानक रूप में नहीं आई थी कि सब कुछ आधी के तिनके की तरह लगने लगता। दूसरा कारण यह हो सकता है कि इनके सामने की सामाजिक अवस्था इतनी विषम नहीं थी जितनी आज है। जब जीवन की भौतिक आवश्यकताएँ पूरी नहीं हो पाती तब मनुष्य क्या-क्या कर डालता है, यह आज हमारे सामने प्रत्यक्ष है। उसके सामने धर्म दर्शन, जीवन की अन्य अमूर्त मान्यताएँ, नीति की ऊँची-ऊँची बातें, सब हवा हो जाती हैं। इस युग के पूर्वार्द्ध में समाज सुधार, जैसे प्रछूत-उद्धार, विधवा विवाह, बाल विवाह, सम्बन्धियों की स्वार्थ वृत्ति आदि कहानी के विषय थे। उस समय समाज की बाहरी या अपनी बुराइयों का विषमताओं का ही चित्रण का सहानुभूतिपूर्ण चित्रण होता था। वहाँ समाज की प्रवृत्तियों का सुधार चित्रित होता होता था। गरीबी उसकी प्रवृत्तियों का सूक्ष्म अध्ययन और उसके आधार पर किया गया वैज्ञानिक, सूक्ष्म एवं क्रान्तिकारी विद्रोहात्मक चित्रण नहीं था। यह अध्ययन काल के उत्तरार्ध में हुआ। उस समय का दृष्टिकोण व्यक्तिगत था व्यापक सामाजिक या ऐतिहासिक अध्ययन के आधार पर विनिर्मित विस्तार एवं पूर्णता युक्त नहीं था। दृष्टि में यह नवीनता नहीं थी। समाज के अन्दर ये विचार एवं ऐसी परिस्थितियाँ उस समय भी थीं।' यह स्मरणीय है कि उस समय समय, मर्यादा, मूल्यों की प्रतिष्ठा तथा आदर्श की स्थापना आदि प्रश्न कहानीकारों के सामने थे, पर आज उनके सामने प्रश्न यथार्थ का है।

इस युग की कहानियों के कथानक दो रूपों में प्राप्त होते हैं-

१. स्थूल कथानक वाली कहानियाँ

२. कथानक के ह्रास की कहानियाँ

जीवन के सामाजिक यथार्थ एवं दुःख-बोध तथा भाव-बोध को लेकर लिखी जाने वाली कहानियाँ में मुख्यतः स्थूल कथानक वाली कहानियाँ ही प्राप्त होती हैं। इनमें घटना-प्रधान कहानियाँ अधिक हैं, जिनमें जीवन की व्यापक सचेदनाओं को यथार्थ

परिवेश में चित्रित करने का प्रयत्न किया गया है। किन्तु इसके विपरीत आत्मपरक दृष्टिकोण को लेकर लिखी जाने वाली कहानियों में मनोविज्ञान का अधिक आश्रय ग्रहण किया गया है और उनमें कथानक का पूर्ण ह्रास लक्षित होता है, उन कहानियों में वातावरण, पात्र, संवेदना या मनःस्थितियों का चित्रण किया गया है। इन कहानियों में ही दिली प्रयोग प्राप्त होते हैं और अवचेतन विज्ञप्ति या चेतन प्रवाह पद्धति (Stream of Consciousness) प्रतीक योजना, सांकेतिकता एवं बिम्बों आदि की नवीनतम शिल्प प्रणालियों का उपयोग किया गया है। ये कहानियाँ सूक्ष्म से सूक्ष्मतर होती गई हैं और अधिक व्यञ्जनात्मक तथा बोद्धिक हो गई हैं। पहली श्रेणी की कहानियों का प्रारम्भ इस प्रकार होता है “ज्योतिषियों ने अभूतपूर्व दैवी प्रकोपों और भयकर घटनाओं से व्यापक सहार की भविष्यवाणी की थी। फरवरी के प्रथम सप्ताह में आठ परस्पर-विरोधी ग्रह एक रेखा में आ रहे हैं। उनके प्रभाव से प्रकृति के तत्व और महामतियों के मस्तिष्क भी विचलित हो जाएंगे। विश्वास भीरु लोग काँप रहे थे : ‘क्या नहीं हो जाएगा ?’

कारोवार के लिए दूर-दूर बिखरे परिवारों के लोग आशका और भय से एकत्र हो गए थे। सर्वनाश के समय कम से कम एक साथ तो रहेंगे।

नगर में हमारे ममिया ससुर की बहुत बड़ी तिमजली हवेली है। उन्होंने भूकम्पों से सपरिवार दबकर समाप्त हो जाने की आशका से अपनी देहात की जमीन में काम चलाऊ भोपडियाँ बनवा ली थी। मष्टाग्रह के एक दिन पहले ही देहात चले जाने की तैयारी कर ली थी। हमें भी साथ चलने के लिए समझाने आये थे।

पिताजी के मित्र मुंशीजी सन्ध्या समय अमीनाबाद से चौक लौटते हैं। गली के सामने से गुजरते हुए चाय के समय का अनुमान कर हाल-चाल पूछने के लिए पुकार लेते हैं। उस दिन भी आ गये थे। मुंशीजी के फलित ज्योतिष में हमारे मामाजी से भी अधिक विश्वास है। वह बोल पड़े, ‘विधि का लिखा को मेटन हारा’ भाग्य से कोई बच सका है ? अपने देहात में भोपडिया बनवा ली हैं, भाग्य क्या वहाँ साथ नहीं जाएगा ? धरती फटकर भील बन जाए। बिहार के भूकम्प में धरती फटकर जल नहीं निकल आया था। गाँव डूब गये थे ?” उन्होंने तर्जनी से ऊपर की ओर संकेत किया, ‘हम तो कहते हैं, उसे बचाना है, तो बचाएगा ही।’

दूसरी श्रेणी की कहानियों का प्रभाव इस प्रकार होता है।

“वे दोनों उस टीले की चोटी पर खड़े थे। चारों ओर काले-काले बादल घिरे हुए थे, धारासार वर्षा हो रही थी, टीले के नीचे घहराता हुआ ह्वाँगो हो नदी का प्रवाह था और जहाँ तक दृष्टि जाती थी, पानी-ही-पानी नजर आता था।

१ यशपाल : फलित ज्योतिष, (संस्करण : अगस्त १९६२), बम्बई पृष्ठ १५

वे दोनों वर्षा की तनिक भी परवाह न करने हुए टीले के शिखर पर खड़े थे ।

वह चीनी प्रजातन्त्र सेना की बर्दी पहने हुए था, और भीगता हुआ सावधान मुद्रा में खड़ा था ।

स्त्री ने एक बड़ी-सी खाकी बरसाती में अपना शरीर लपेट रखा था । उसके वस्त्राभूषण कुछ भी नहीं दीख पड़ते थे । उसने वेदन-भरे स्वर में कहा, “मार्टिन, तुम्हें भी अपना घर डुबा देना होगा । मेड काट देना, नदी स्वयं भर आयेगी ।”

मार्टिन कुछ देर चुप रहा । फिर बोला, “किस, क्या इसके अतिरिक्त कोई उपाय नहीं है ?”

स्त्री ने चौककर कहा, “मार्टिन, यह क्या ? सेनापति की जो आज्ञा है, उसका उल्लंघन करोगे ?”

“उल्लंघन नहीं । लेकिन अगर बिना शत्रु को आश्रय दिये ही घर बच जाय, तो क्यों न बचा लिया जाय ?”

“औरों के भी तो घर थे ?”

‘वे किसान थे, मैं राष्ट्र का सैनिक हूँ । शायद अपने घर की शत्रु से रक्षा कर सकूँ ।’

“मार्टिन तुम्हें क्या हो गया है ? तुम अकेले क्या करोगे ? हम सब यहाँ से चले जाओगे । शत्रु के लिए इतना विशाल भवन छोड़ दोगे, तो हमारे बलिदान का क्या लाभ होगा ? हमने अपने घर डुबा दिये हैं, केवल इसीलिए कि शत्रु को आश्रय न मिले, और तुम अपना घर रह जाने दोगे ?”

इन दोनों श्रेणियों की कहानियों का विस्तार भी भिन्न-भिन्न प्रकार से होता है । पहले में स्थूलता अधिक है, दूसरे में सूक्ष्मता । पहले में जीवन का यथार्थ प्रतिध्वनित होता है, दूसरे में द्वन्द्वी एव घात-प्रतिघातों का विश्लेषण । पहली श्रेणी में कहानी का विस्तार इस प्रकार होता है :

“१६ जून, १९५४ ।

आज मैं बहुत प्रसन्न हूँ । सचमुच बहुत प्रसन्न हूँ, क्योंकि आज मेरी पहली कहानी छपी है । मैं जैसे उड़ा जा रहा हूँ । पर इस हर्ष को किससे बाँटूँ, किससे कहूँ मन की बात । कहा दूँ मन का मीत ... ?

यही आकर अशोक सहसा एक दीर्घ निश्वास खींचता है और स्मृतियों की कड़ी उसी क्षण अचानक टूट जाती है । इसी टूटने के साथ वह फिर बिल्कुल अकेला रह जाता है । वह निश्वास उसे अतीत से वर्तमान में लाकर खड़ा कर देता है और उसी के साथ जो दुस्वप्न उसे परेशान कर रहा था, वह जैसे दूर होने लगता

१. अज्ञेय : अमर दल्लरी और अन्य कहानियाँ, (अकलंक-कहानी), पृष्ठ ८५

है। वह अनुभव करता है, जैसे सुनीता ने उसे चुनीती दी थी और वह चुनीती उसके रोम-रोम में एक जुदाई सम्मोहन भरती जा रही है। जैसे वह जाग रहा है। वह जाग गया है। वह मुक्त हो गया है। वे स्मृतियाँ कच्ची धूप में सिमटी पुराने खण्डहरो की छाया की तरह मौन हो जाती हैं और वसन्त की मादकता मानो मादरा के नशे की तरह जकड़ने लगती है। वह इतना सुखी कभी नहीं हुआ था। वह कुछ क्षण आखें बन्द करके उस सुख को भोग लेना चाहता है। उसे व्यतीत से छुटकारा मिल गया है। वह सम्पूर्ण वर्तमान उसका है। सम्पूर्ण प्यार उसका है।

रात काफी बीत चुकी है। मौन ने वातावरण को अपने आलिंगन में बाँध लिया है। दोनों एक दूसरे की आँखों में भाँकते हुए जैसे खो गए हैं। लेकिन वह स्त्री ही अपने को उस वातावरण से तोड़ लेता है। जल्दी-जल्दी कपड़े पहनता है और तेजी से बाहर निकला चला जाता है। नीचे सब कहीं मौन है। उसके अपने पैरों की पदचाप ही उसकी एकमात्र सगिनी है, जैसे दोनों सग-सग स्लीपवाकर की तरह चले जा रहे हों और उनके स्वर प्रतिध्वनि बनकर गूँज रहे हों। लेकिन कौन किसकी प्रतिध्वनि है, यह पहचानना कठिन हो जाता है। वह एक दूसरे में सिमटे मकानों के पास से गुजरता है। खुली सड़कों को पार करता है। घने छायादार वृक्षों के नीचे से गुजर जाता है, जिनकी टहनियाँ और पत्तों इस समय स्तब्ध हैं। उसका मन करता है कि वह यहीं हरी घास पर दो क्षण लेट जाये। न जाने कितनी बार इस पार्क के एकाकी कानों में उसने अपने अकेलेपन को सहलाया है।

लेकिन सहसा उसे लगता है कि वह अब और अकेला नहीं है। कोई अनजाने प्यार उसे बेरता आ रहा है। वह उसे धकेल नहीं सकेगा, उसे स्वीकार करेगा।

“इंफुटेशन के लोग चले गये और वह लम्बे ढंगों से टहलता ही रहा। आरम्भ किया भाषण पूरा करने मेज पर जल्दी नहीं आ गया अन्त में टहलते-टहलते वह मेज पर आ बैठा और होल्डर से ब्लाटिंग पैड पर लिखा, लिखा कहे कि खीचा—

### SWARAJ LOVE INDEPENDENCE MARRIAGE

Swaraj is our birth right—as indisputable elsewhere as in politics,

But there is marriage too Marriage gives man a foot hold, society a unit. It gives a home

Alright. Perfectly alright But—? And there is love in the human breast Love gives us glow, gives us bliss Love makes us transcend the physical and touch the spiritual That makes us



reach out beyond the here and the now, reach out with the eternal verity of life

God made love Did God make a marriage also ? No, man did the making of it And I say love is not chaos It is never that. Never. Never !

Ah, how slavish of me thus unwittingly to use English. Must write Hindi !

हिन्दी-हिन्दी । हिन्दी हमारा देश, हिन्दुस्तानी है हम, हिन्दी हमारी भाषा, हिन्दी हमारा बाना—भाइयो !

हरीदपुर—२३ मील सबेरे की गाड़ी, मैं नहीं जा सकता ।

Oh Damn it all ! make a misery of it—Dear Jairaj, mind, lest—

इतना बनाकर वह सिर को हाथों में थामे मेज से उठ खड़ा हुआ और भूल गया कि एक हफ्ते में उसे अपना सभापति का भाषण जिला कांग्रेस के स्वागत मन्त्री को छापने के लिए भेज देना है ।<sup>१</sup>

इस युग की कहानियों के अन्त भी दोनों श्रेणियों में भिन्न भिन्न प्रकार से होते हैं । पहली श्रेणी में कहानियों का अन्त चरम सीमा पर भी होता है, उपसहार के साथ भी । हालांकि यह उपसहार पिछले युग की कहानियों की भाँति किसी समाधान या निष्कर्ष देने की प्रवृत्ति के अनुसार नहीं, बल्कि चरम सीमा को और भी तीव्रतर रूप में प्रस्तुत करने के लिए ही रखा जाता है । दूसरे वर्ग की कहानियों में अनिवार्य रूप से कहानियों का अन्त चरम सीमा पर ही होता है । पहले वर्ग की कहानियों का अन्त इस प्रकार होता है

“आज अन्तिम बार मैं किसी के हाथ बिकने लगी थी । तुम मुझे गुड़िया की तरह सजाकर ले ली थी । गाहक ने ठुकरा दिया—“लड़की सावली है ।” क्या इतना ही मेरा कुल परिचय नहीं है ? नहीं, यह कोई देखना नहीं है । यह तो अधूरा देखना है अब मैं अच्छी तरह दिखाऊंगी अपने को ” जैसे अभी यह आईना मुझे देख रहा है ” रंग पर ही क्यों ठहर जाय आखिरी बार, और भी तो देखे कुछ जो मेरे पास है ” न देखे हृदय जिसमें लालसा है, समर्पण है, शरीर तो देखे अच्छी तरह जिसमें वासना भी है—यौवन भी ”

अब तुम मुझ से कभी कही चलने के लिए मत कहना, माँ, अब मैं खुद निकलूँगी और परीक्षा करके देखूँगी कि जो शरीर नारी के रूप में लोभनीय हो सकता

१ जैनेन्द्रकुमार । जैनेन्द्र की कहानियाँ, पाँचवा भाग, (एक रात-कहानी), दिल्ली,

पृष्ठ २२-२३

है, परी के रूप में कैसे इतना तिरस्करणीय हो जाता है । आसन खेल नहीं है यह मैं नहीं जानती, इसका अन्त कह होगा शायद रेल की पटरी...दो जो हो...

विदा, माँ, अब मैं निकलती हूँ, बिकने के लिए...हाँ, बिकने के लिए पर किसी अन्तमें खरीदार के हाथों नहीं, ऐसे किसी के हाथों जो पहले मेरे हाथ बिक चुका होगा । • जहाँ सुख पाना और देना एक ही क्रिया है, वहाँ उसकी प्रस्तुत भी खरीदने और बेचने की एक क्रिया होगी, एक में एक प्रविष्ट सलग्न ।

दूसरी श्रेणी की कहानियों के अन्त में जैसा कि उन पर बताया जा चुका है, कोई उपसंहार नहीं होता और वे कहानियाँ चरम सीमा पर ही समाप्त होती हैं । उनमें सूक्ष्मता या मन्तविश्लेषण का आग्रह अधिक होता है, किसी समस्या के समाधान का कम ।

“मालती में आवेश चढ़ आया । कुछ फुफकार के साथ बोली, “यानी तुम साहस नहीं कर सकते ? और कुठ्ठा को ही अपनाए रहना चाहते ?” कहते हुए मालती ने आदित्य के दोनों हाथों को नोचकर अपने से अलग कर दिया ।

“शायद ।”

सुनकर मालती फनफनाती हुई खड़ी हो गई, बोली, “तुम मुस्करा रहे हो । क्या ऐसे मेरा अवमान करना चाहते हो ?”

आदित्य भी अपनी जगह से उठ आया उसने बाँह डालकर कन्धे से मालती को सभाला, कहा, “अभी सात भी नहीं बना है । अच्छा सुहावना होगा बाहर । आओ कहीं चले ।”

आदित्य की बाह को अलग फेंकते हुए मालती ने कहा, “हटो मुझे नहीं जाना है कहीं ।”

आदित्य ने घुटनों बैठकर अत्यन्त आदर से मालती के दाहिने हाथ को लिया और उसकी उँगलियों के पोरों को बहुत हलके से चूमा । कहा, “कैसी रानी हो, आओ चलें ।”

मालती की आँखों में देखते-देखते आसू भर आए । धीरे-धीरे वह ठहरने भी लगे । लेकिन फिर उसने अपने को थामकर कहा, “चलो तुम कहते हो तो चलो, पर सुन लो तुम देवता हो सकते हैं मैं देवी नहीं हो सकती,”

इस बार आदित्य ने अपनी दोनों हथेलियों के बीच मालती के दोनों हाथों को थामा और उन्होंने होठों तक ले गया, बोला, “तुम देवी न होनी, तो मुझ जैसा का पुरुष अपने वश में रह सकता था । आओ, चलो ।”

और दोनों नगर की सैर के लिए बाहर निकल गए ।<sup>१</sup>

दोनों ही श्रेणियों के प्रारम्भ, विस्तार एवं अन्त के इस विश्लेषण के पश्चात् हम कुछ निष्कर्ष प्रस्तुत कर सकते हैं। पहले वर्ग की कहानियों में लेखकों का ध्यान स्पष्ट व्यञ्जना, यथार्थ की अभिव्यक्ति एवं सत्यान्वेषण की है, जबकि दूसरे वर्ग के कहानीकारों का ध्यान अस्पष्ट व्यञ्जना, दुरुहला, बोद्धिक्ता, अवचेतन-विज्ञप्ति एवं द्वन्द्वों के विश्लेषण मात्र की ओर रहता है, ये कहानियाँ घात-प्रतिघातों के माध्यम से ही बढती हैं कथानक के माध्यम से नहीं, जब कि पहली श्रेणी की कहानियाँ प्रमुखतः कथानक के माध्यम से ही गतिशील होती हैं। यद्यपि विष्णुभाकर अमतराम तथा बलवन्तसिंह आदि कहानीकारों की कुछ रचनाएँ कथानक के हास को भी लेकर प्राप्त हो जाती हैं, पर उनका बाहुल्य नहीं है। वे समष्टि चिन्तन के कहानीकार हैं और जीवन के यथार्थ का प्रस्तुतीकरण उनका उद्देश्य होता है, इसीलिए वे सब कलावादी नहीं हैं। इसके विपरीत दूसरी श्रेणी के कहानीकारों के पास कोई जीवन दृष्टि नहीं है, और आत्म-परक धारा के अनुसार वे मात्र कलाबाजियों के चक्कर में पडकर पलायनवादी बन जाते हैं। इसी प्रकार कथोपकथनों के सम्बन्ध में भी कहा जा सकता है। पहले वर्ग की कहानियों में कथोपकथनों का उद्देश्य पूर्ण नाटकीयता लिए हुए कहानी को गतिशील करना, पात्रों के चरित्र-चित्रण को स्पष्ट करना और नए यथार्थ का उद्घाटन होता है, जैसे .

“हा, लाला ! वर्ष-भर रोककर एक दिन हँसना, या एक दिन हँसकर वर्ष-भर रोना —सोदा काफी महंगा है। है न देवर जी ?”

“भावी !”

“भूठ कहती हूँ मैं। हँसना-रोना क्या कभी एक साथ होता है। जब एक रोता है, तभी दूसरे को हँसी आती है।”

“नहीं भाभी ! आज के दिन कोई नहीं रोता। सभी हँसते हैं।”

सहसा वह उठ बैठा। दृष्टि नीचे की ओर गई। पाया अधिकांश यात्री ऊँघ रहे हैं। कुछ पठ भी रहे हैं, कुछ दीवार से सटे खड़े हैं। और गाड़ी है कि अपनी रफ्तार से चली जा रही है, निर्मुक्त निर्द्वन्द्व। सोचा सभी हसते हैं ? सचमुच क्या सभी हँसते हैं ? आज भी चारों ओर रोना ही कुछ अधिक है। भूल, अभाव, आत्म-हत्याएँ, पुलिस, जेल—सभी कुछ पूर्ववत् है। फिर भी हँसने वाले हसते हैं। लोकन जिनके प्रिय विछुड़ गए हैं, वे भी क्या हस सकते हैं ? इसके लिए रोना ही सत्य है। वे रोएंगे, तभी तो हसने वाले हसेंगे। कैसे विडम्बना है ! कैसा चक्रव्यूह है ! हसना रोना, रोना हँसना !

१. जैनेन्द्रकुमार : अविज्ञान, (सारिका अक्टूबर १९६३), बम्बई पृष्ठ ५४

सहसा भाभी की एक और बात याद आ जाती है, “देवर जी हसना और रोना, क्या यही जीवन के मूल तत्व है ?”

“तो ?”

“आत्मसमर्पण !”

“भाभी ! !”

पल कैं उस सहस्त्रवे भाग में कहकर भाभी लज्जा आई और मुकुल हो उठा आत्म-विभोर । प्रेम की सिहरन जैसे उसकी सिराओं में उमड़ आई । भाभी मुस्कराई ‘ बोली, “किसी के होना चाहते हो ?”

“किसका ?”

“किसी के भी ?”

अनायास ही जैसे अपने से ही कहता है, मुकुल बोल उठा, ‘तुम्हारा ?

भाभी तनिक भी चकित नहीं हुई । जैसे वह यही सुनना चाहती हो । सहज स्वाभाविक स्वर में बोली, ‘मेरे भी हो सकते हो । लेकिन अब मुझमें आत्म-समर्पण कहा है ? तुम नहीं चाहोगे ...”

इस प्रकार के कथोपकथनों में साथ साथ व्याख्या एवं विश्लेषण भी होता है, क्योंकि कहानीकार का उद्देश्य व्यापक संवेदनाओं एवं मानवीय अनुभूतियों का अकन करना होता है, पर दूसरी श्रेणी की कहानियों के कथोपकथन साकेतिक, संक्षिप्त और सूक्ष्म भावाभिव्यक्ति की संकटता लिए होते हैं, जिनका कथानक को गतिशील करना उतना लक्ष्य नहीं होता (कथानक इस प्रकार की कहानियों में होते भी नहीं) । जितना सम्बद्ध पात्रों के मानस का विश्लेषण करना, जैसे,

“हारिति, कुछ सुनायी पड़ना है ?”

“नहीं, क्या है ?”

“मुझे भ्रम हुआ कि मैंने कहीं गोली चलने की आवाज सुनी ।’

“सम्भव है । हमारा सब समान तो ठीक है न ?”

“हाँ, चिन्ता की कोई बात नहीं ।”

क्षणभर शान्ति ।

“क्वानियन, वह देखते हो ?”

“किधर ?”

“वह दहानी ओर । कहीं आग का प्रकाश है ।”

“हाँ-हाँ—”

“वह है शत्रु का शिविर—”

१. विष्णुप्रभाकर : सच में सुन्दर हूँ, (नई कहानियाँ • फरवरी १९६३), दिल्ली, पृष्ठ ८०

“हमने गोलियाँ भर रखी हैं। कितनी दूर और जाग है ?”

“अभी बहुत है—कोई ३५ मील।”

“पुल कितनी दूर है ?”

“तीस मील।”

फिर क्षणभर शान्ति।

“क्वानियन, साथियो को सावधान कर दो। लड़ाई होगी। वे घुड़सवार हम से भिड़ने आ रहे हैं।”

“रुक कर लड़ना होगा ?”

“नहीं। रुकने का समय नहीं है। हम बढ़ते जाएँगे।”

“पर—”

“क्या ?”

“हमारे घोड़े थक गये हैं।”

“फिर ?”

“हमें रुककर लड़ना चाहिए और उनके घोड़े छीन लेने चाहिए।”

“और अगर हमारे घोड़े भी मारे जाएँ तो ?”

“घोड़ों पर से उतर कर अलग हटकर लड़ेंगे, उन्हें बचा लेंगे।”

“वे बहुत आदमी हैं, हम थोड़े।”

“वे बेतन के लिए लड़ते हैं, जान देने के लिए नहीं।”

“अच्छा, जैसा तुम उचित समझो।”

या जैसे इस उदाहरण में :

“तू कहाँ जा रहा है रे ?”

उसने अपनी सूनी आँखें फाड़ दी।

“दुनिया सो गई, तू ही क्यों घूम रहा है ?”

बालक मौन-मूक, फिर भी बोलता हुआ चेहरा लेकर खड़ा रहा।

“कहाँ सोएगा ?”

“यही कही।”

“कल कहाँ सोया था ?”

“दुकान पर।”

“आज वहाँ क्यों नहीं ?”

“नौकरी से हटा दिया।”

“क्या नौकरी थी ?”

१. अज्ञेय : अमरवल्लरी तथा अन्य कहानियाँ, (हारिति—कहानी), बनारस, पृष्ठ १६-३७

“सब काम । एक रुपया और जूठा खाना ।”

“फिर नौकरी करेगा ?”

“हाँ ।”

“बाहर चलेगा ?”

“हाँ...।”

“आज क्या खाना खाया ?”

“कुछ नहीं ।”

“अब खाना मिलेगा ?”

“नहीं मिलेगा ।”

“यो ही सो जाएगा ?”

“हाँ .....।”

“कहाँ ?”

“यही कहीं ।”

“इन्ही कपड़ों से ?”

बालक फिर आँखों से बोलकर मूक खड़ा रहा । आँखें मानों बोलती थी—

“यह भी कैसा मूर्ख प्रश्न !”

“माँ-बाप हैं ?”

“हैं ।”

“कहाँ ?”

“पन्द्रह कोस दूर गाँव में ।”

“तू भाग आया ?”

“हाँ...।”

“क्यों ?”

“मेरे कई छोटे भाई-बहन हैं, सो भाग आया । वहाँ काम नहीं, रोटी नहीं । बाप भूखा रहता था और मारता था । माँ भूखी रहती थी और रोती थी, सो भाग आया । एक साथी और था । उसी गाँव का था—मुझसे बड़ा । दोनों साथ यहाँ आये । वह अब नहीं है ।”

“कहाँ गया ?”

“मर गया ।”

इस जरा-सी उम्र में ही इसकी मौत से पहचान हो गई । मुझे अचरज हुआ, दर्द हुआ, पूछा, “मर गया ?”

“हाँ साहब ने मारा, मर गया ।”

“अच्छा, हमारे साथ चल ।”

इन कथोपकथनों में एक एक शब्द का महत्व होता है, जो कहानी के विभिन्न सूत्रों को जोड़ते हैं, कहानी को अग्रसर करते हैं, साकेतिक प्रणाली में बहुत सी अन-कही बातें स्पष्ट करते हैं और पात्रों के अन्तर्द्वन्द्वों को अभिव्यक्त करते हैं। जैसे लड़के का यह कहना, बाप भूखा रहता था और मारता था, माँ भूखी रहती थी और रोती थी, सो भाग आया। एक साथी और था। उसी गाँव का था—एक और ही कहानी स्पष्ट करता है। यह कथोपकथन लड़के के माता-पिता की करुणा ही नहीं, सारे गाँव की स्थिति को स्पष्ट करता है कि यह स्थिति एक दो घरों की नहीं, पूरे गाँव की थी। इन कथोपकथनों की तुलना सहज रूप में पिछले युग के कथोपकथनों से की जा सकती है, जहाँ इस बात के लिए कहानी में भी पूरी एक अप्रासंगिक कहानी जोड़ दी जाती थी। इस युग की ही कहानियों की चर्चा करे और दोनों ही श्रेणियों की कहानियों के कथोपकथनों की तुलना करे, तो यह बात स्पष्ट होती है कि दोनों ही कथोपकथन सक्षिप्त, सार्थक, सूक्ष्म एवं चुस्त होते हैं, बस दोनों के उद्देश्यों में किंचित् अन्तर है। एक कथोपकथन अधिक व्यापक उद्देश्यों को समाहित करते हुए जीवन के यथार्थ के उद्घाटन के साथ पात्रों के व्यक्तित्व का स्पष्टीकरण, कथानक को गतिशीलता प्रदान करना और विभिन्न मन स्थितियों के वर्णन के साथ वातावरण की सृष्टि करना होता है। दूसरे कथोपकथनों का उद्देश्य थोड़ा परिसीमित होता है। उनका एकमात्र लक्ष्य पात्रों के मानस का विश्लेषण कर उनके मन में होने वाले घात-प्रतिघातों को स्पष्ट करना। इनके साथ दूसरी आवश्यकताएँ स्वयं पूरी हो जाएँ, तो ठीक है, कहानीकारों का ध्यान उधर नहीं रहता। जहाँ तक कहानी को गतिशीलता प्रदान करने का प्रश्न है, दूसरी श्रेणी की कहानियों में कथानक के ह्रास की प्रवृत्ति लक्षित होती है, अतः उनमें किसी पात्र के चरित्र-चित्रण या मनोभावों एवं ग्रन्थियों के मनोवैज्ञानिक आधार पर मनोविश्लेषण ही लक्ष्य होता है। ये कथोपकथन केवल इसी के सहायक बनकर आते हैं। वैसे दोनों ही प्रकार के कथोप-कथनों में नाटकीयता होती है और वे अभिनयात्मकता का सृजन करते हैं, जिससे कहानी में औत्सुक्य की अभिवृद्धि के साथ कौतूहलता एवं रोचकता उत्पन्न होती है। यशपाल की ‘खच्चर और इन्सान’, ‘फूलों का कुर्ता’, जैनेन्द्रकुमार की ‘पत्नी’, ‘पाजेब’, अज्ञेय की ‘हीलीबोन की बत्तखे’, ‘पठार का धीरज’, विष्णु प्रभाकर की ‘घरती अब भी धूम रही है’, तथा ‘एक और दुराचारिणी’, भगवतीचरण वर्मा की ‘दो बाँके’, ‘जब मुगलों ने सल्तनत बख्श दी’, अमृतराय की ‘एक साँवली लड़की’, ‘भंगलाचरण’, अमृतलाल नागर की ‘जुएँ’ तथा ‘लगूरा’, बलवन्तसिंह की ‘गलियाँ’, ‘काको के प्रेमी’,

१. जैनेन्द्रकुमार : जैनेन्द्र की श्रेष्ठ कहानियाँ, (अपना-अपना भाग्य—कहानी), दिल्ली, पृष्ठ ३८-३९

इलाचन्द्र जोशी की 'अपत्नी', 'मेरी डायरी के दो नीरस पृष्ठ', रांगेय राघव की 'गदल', 'अभिमान' तथा उपेन्द्रनाथ 'अश्क' की 'पलग', 'कौकडा का तेली' आदि कहानियाँ एक साथ इसी सद्वर्धन में देखी जा सकती हैं।

इस युग की कहानियों में वातावरण भिन्न प्रकार से चित्रित किए जाते हैं। अब वातावरण के निर्माण में भी सूक्ष्मता आ गई और वे सार्थक तथा सोद्देश्य हो गए। पहले की कहानियों में वातावरण का निर्माण केवल कहानी को तीव्रता प्रदान करने, प्रकृति चित्रण या यो हो निरुद्देश्य भावुकता उत्पन्न करने के लिए किया जाता था, पर इस युग की कहानियों में वातावरण का निर्माण जीवन के यथार्थ को लेकर किया जाने लगा। "सृष्टि और जीवन की इस अर्थहीनता पर कुडना, उलझना, रोना, बिसूरना आसान है, लेकिन कितनी में इस अर्थहीनता के सौन्दर्य को देखने की शक्ति है, पर यह राजकुमारी सितारो के एक धनुष से दूसरे धनुष तक, शीतल हवा के एक भोके से दूसरे भोके तक झूल-झूलती है। अर्थहीन मुस्कराहटें बिखेरती हैं।" कुछ देर बाद विशाल आकाश के कोनों से अंधेरा जलूम-पर-जलूम निकलेगा और उनका नगर इस अंधेरे में गुम हो जाएगा। काली-काली गलियों में उसके बच्चे... कुएँ में डूब मरने का भी प्रोग्राम हो तो गलियों में से होकर भागना पड़ता है। यदि मजिल तक पहुँचने के लिए एक गली भी पार न करनी पड़े, तो वह मजिल ही कैसी? या शायद मजिल उसी स्थान पर होती है जहाँ से मनुष्य मजिल तक पहुँचने के लिए भाग निकलता है। वह रुक गई। उसके पाँव से उड़ने वाली धूल के बादल उसकी पिंडलियों के आस पास मँडराने लगे। वह हाँफ रही थी। उसने हाथ रखकर अपने सीने के नीचे-ऊपर होती लहरो को समतल करना चाहा। उसे कुएँ और उसकी गहराई में छिपी हुई मृत्यु से डर नहीं लग रहा था। फिर भी धीरे-धीरे घूमकर उसने पीठ कुएँ की ओर फेर दी। वह बहादुर नहीं बन गई थी। उसे अपना भविष्य उज्ज्वल नहीं दिखाई दे रहा था। वह अपने सिद्धान्त और अपनी पवित्रता की बलि नहीं देने जा रही थी, फिर भी उसने बड़े सुधड़पन से अपने सीने पर दुपट्टे की तह जमाई और उसका पल्लू सिर के ऊपर वाले भाग तक खींच लिया, यहाँ तक कि उसके उज्ज्वल माथे और दुपट्टे के होठ एक दूसरे से घुल-मिल गए। उसने हिचकियाँ लेते हुए अपने आँसू पोंछ डाले और आँसुओं से धुनी जगमगाती आँखों से नगर पर एक ऐसी दृष्टि डाली, जैसे वह उस नगर से बहुत ऊँची हो। कब और किस गली से घरती माता आई। उसकी आँखों में आँखें डालकर मुस्कराई और फिर कब और किस गली में वह घुल मिलकर खो गई।" इसमें वातावरण की रेखाएँ पूरे वर्णन में बिखरी हैं, जिनका रूप स्वतन्त्र ढंग से स्पष्ट नहीं है, वरन् वे सब सामूहिक रूप से मिलकर

१. बलवन्त सिंह : गलियाँ, (नई कहानियाँ दिसम्बर १९६४), दिल्ली पृष्ठ १०६-१०७



कहानी के स्वरूप को अभिव्यक्ति करती है।

इस युग की कहानियों में वातावरण का दूसरा रूप वह है, जहाँ प्रकृति-चित्रण या वातावरण का निर्माण पात्रों की मन-स्थितियों को अभिव्यक्त करने या उनके मानस का विश्लेषण करने के माध्यम के रूप में होता है। इस प्रकार के वातावरण इस प्रकार चित्रित होते हैं, जैसे वे स्वयं घात-प्रतिघात की तरह प्रतीत हों और पात्रों के द्वन्द्व के साथ उनका सामंजस्य हो जाए। यह प्रकृति का एक प्रकार से मानवीकरण होता है, जो पात्रों के दृष्टिकोण को तीव्रतर रूप में स्पष्ट करने में सहायक होता है : “वसन्त सुमन, पराग, समीर, रसोल्लास ‘कैसा सयोग होता है’। पर अब अपने जीवन के हेमन्तकाल में, क्यों मैं वसन्त की कल्पना करता हूँ ? अब वे सब मेरे जीवन में नहीं आ सकते, अब मैं एक और ही ससार का वासी हो गया हूँ, जिसमें सुमन नहीं प्रस्फुटित होते, स्मृतियाँ जागती हैं, जिसमें मदालस नहीं, विरक्ति-शैथिल्य भरा हुआ है। मेरे चारों ओर अब भी वसन्त में अलसी और पोस्त के फूल खिलते हैं, हँसते हैं, नाचते हैं, फिर चले जाते हैं। मेरा हृदय उमड़ आता है, पर उसमें अनुरक्ति नहीं होती, उस रूप-सागर के मध्य में खड़ा होकर भी मैं अपनी सुदूरता का ही अनुभव करता हूँ, मानो आकाश-नगा का ध्यान कर रहा होऊँ ! जिस सृष्टि से मैं अलग हो गया हूँ, उसकी कामना मैं नहीं करता, उसमें भाग लेने की लालसा मेरे हृदय में नहीं होती। मेरा स्थान एक दूसरे ही युग में है और उसी का प्रत्यावलोकन मेरा आधार है, उसी की स्मृतियाँ मेरा पोषण करती हैं। यह वल्लरी अमर है, अनन्त है। जब मैं गिर जाऊँगा, तब भी शायद यह मेरे शरीर पर लिपटी रहेगी और उसमें बची हुई शक्ति को चूसती रहेगी। पर जब इसका अकुर प्रस्फुटित हुआ था, तब मैं क्षीण नहीं था। मेरे सुगठित शरीर में ताजा रस नाचता था; मेरा हृदय प्रकृति-संगीत में लवलीन होकर नाचता था। मैं स्वयं जीवन रंग में प्रमत्त होकर नाच रहा था ‘‘जब मेरी विस्तृत जड़ों के बीच में कहीं से इसका छोटा सा अकुर निकला, उसके पीले-पीले, कोमल, तरल तन्तु इधर-उधर सहारे की आशा से फँसे और कुछ न पाकर मुरझाने लगे थे। तब मैंने कितनी प्रसन्नता से इसे शरण दी थी, कितना आनन्द मुझे इसके शिशुवत् प्रथम कोमल प्रथम स्पर्श से हुआ था !”

इस युग की कहानियों में वातावरण-निर्माण का तीसरा रूप वह है, जो पिछले युग की ही भाँति है [कफन, पूस की रात, ताई, शरणागत आदि कहानियों की भाँति] और उसमें कोई नवीनता दृष्टिगोचर नहीं होती। यदि कोई नवीनता है भी, तो मात्र इतनी कि वह कुछ अधिक सम्बद्ध प्रतीत होता है और कहानी पर आरोपित या उससे असम्पृक्त नहीं प्रतीत होता :

१. अज्ञेय : अमरवल्लरी तथा अन्य कहानियाँ (अमरवल्लरी—कहानी), बनारस, पृष्ठ १३-१४

“घण्टे के घण्टे के सरक गए, अन्धकार गाढा हो गया। बादल सफेद होकर जम गए। मनुष्यों का वह ताँता एक-एक कर क्षीण हो गया। अब इक्का-दुक्का आदमी सड़क पर छतरी लगा कर निकल रहा था। हम वही के वही बैठे थे। सादी सी मालूम हुई। हमारे ओवरकोट भीग गये थे।

पीछे-फिर कर देखा। वह लान बर्फ की चादर की तरह बिल्कुल स्तम्भ और सुन्न पड़ा था।

अब सन्नाटा था। तल्ली ताल की बिजली की रोशनियाँ दीपमालिका सी जगमगा रही थी। वह जगमगाहट दो मील तक फैले हुए प्रकृति के जन दर्पण पर प्रतिबिम्बित हो रही थी और दर्पण का कापता हुआ, लहरे लेता हुआ वह तल उन प्रतिबिम्बों को सौ गुना। हजार गुना करके उसके प्रकाश को मानो एकत्र और पुञ्जीभूत करके व्यस्त कर रहा था। पहाड़ों को सिर की रोशनिया तारो-सी जान पड़ती थी।

हमारे देखते-देखते एक घने परदे ने आकर इन सबको ढक दिया। रोशनियाँ मानो मर गईं। जगमगाहट लुप्त हो गई। वे काले-काले भूत से पहाड़ भी इस सफेद परदे के पीछे छिप गए। पास की वस्तु भी न दीखने लगी। मानो वह घनीभूत प्रलय थी। सब कुछ इसी घनी, गहरी सफेदी से दब गया। जैसे एक शुभ्र महासागर ने फैल कर ससृष्टि के सारे अस्तित्व को डुबो दिया। ऊपर-नीचे, चारों तरफ, वह निर्भेद शून्यता ही फैली हुई थी।

ऐसा घना कुहरा हमने कभी न देखा था। वह टप-टप टपक रहा था।

मार्ग अब बिल्कुल निर्जन, चुप था। वह प्रवाहन जाने कि घोंसलो में जा छिपा था।

उस बृहदकार शुभ्र शून्य में, कहीं से ग्यारह टन्-टन् हो उठा, जैसे कहीं दूर कब्र में से आवाज आ रही हो।

हम अपने-अपने होटलो के लिए चल दिए।<sup>१</sup>

इस युग की कहानियों में हमें भाषा के विविध रूप प्राप्त होते हैं। इस काल में भाषा की व्यञ्जना शक्ति, अमूर्तता, साकेतिकता एवं भावाभिव्यक्ति की सूक्ष्मता समर्थता में अभिवृद्धि हुई, जिस पर प्रत्येक कहानीकार के व्यक्तित्व की अलग-अलग छाप है और भिन्न-भिन्न सन्दर्भों में ही देखा जा सकता है। यो भाषा सम्बन्धी एक सामान्य बर्गीकरण तो कर ही सकते हैं—

१. संस्कृतगमित्र भाषा।

२. यथार्थ भाषा।

१. जैनेन्द्र : जैनेन्द्र की श्रेष्ठ कहानिया, (अपना-अपना भाग्य-कहानी), दिल्ली पृष्ठ

संस्कृत-गर्भित भाषा का प्रयोग अज्ञेय ने अपनी कहानियों में अधिक किया है, जो अलकृत है और वाक्य विन्यास स्वाभाविक प्रतीत न होकर सायास गढ़े हुए प्रतीत होते हैं। इस प्रकार की भाषा बोझिन अधिक हो गई है, इसीलिए कृत्रिम होती है : "जीवन ; वे मानो प्रौढावस्था के फूल । वसन्त में, जब और सब वृक्ष फूल रहे होते तब उसमें केवल आगे से चमटे बड़े २ कठोर पत्ते पकते हुए दीखते मानो सजीले सामन्तो की पाँत में एक बूढ़ाशूद्र पुत्र और ग्रीष्म में मरुस्थल की लालपाती गर्म साँस से बचने के लिए सब पेड़ सजाव-सिंगार छोड़कर एक मोटी हरी चादर ओढ़ चुके होते तब उसके पके पत्ते एक-एक करके झर जाते, मानो नगी निरीह शाखों ने पल्ला फाड़ कर मरुभूमि के दस्यु को दिखा दिया हो कि हम निःस्व है केवल जब वर्षा के दोहरे आकाश के कसैले रोष को शान्त कर देते थे, तब वृक्ष की चिरसंचित आत्मग्लानि द्रवित होकर फूट पड़ती थी विराट वेदना सुन्दर ही होती है, और उस वृक्ष की वेदना पुष्पित हो उठती थी, और वह मानो अपने आन्तरिक सौन्दर्य के उन्मेष से जलाकर स्वयं उसमें छिप जाता था या सौन्दर्य के आवरण में और नंगा हो जाता था मानो किसी बुड्डे के संसार की तिरस्कार भरी दृष्टि से लज्जित होकर अपने को यौवन के आवरण में लपेट लिया हो ।" इसके विपरीत भाषा का यथार्थ रूप मिलता है, जिसमें बोलचाल के शब्दों और मुहावरों तथा अन्य जनवादी तत्वों को मिलाकर भाषा को यथार्थ, स्वाभाविक, सजीव एवं प्रभावशाली बनाने का प्रयत्न किया जाता है। यह भाषा जीवन के अधिक निकट प्रतीत होती है क्योंकि वह प्रयासहीन और अनगढ़ होती है : "कई दिनों से शरबती मेरे मन और मस्तिष्क पर छाई हुई है। नहीं जानता। इसके माँ-बाप ने उसका नाम रखते समय उसकी आँखों में झोका था। वे सचमुच शरबती थी। श्यामवर्णी शरबती की वाणी बुन्देलखंड की सहज मिठास से छलछलाती थी। कभी कभी मुझे लगता था, वह इतना काम कैसे कर लेती है। पर वह जितनी कामल मधुर है, उतनी ही पुरुष कठोर भी। सोचते-सोचते पाता हूँ कि शरबती आँखों में उभर आती हैं, रोज देखता हूँ कि वह तेज-तेज कदम धरती दूध लाती है। काँछा बाँधे घर बुहारती है, एक वस्त्र पहनकर खाना बनाती है, बेबी को हँसाने के प्रयत्न में स्वयं हँसती है और फिर फूट-फूटकर रो पड़ती है। लेकिन इसके पूर्व कि कोई उसके आँसुओं को देख अके, वह उन्हें सुखा देती है। परन्तु शरबती आँखों में पड़े वह लाल डोरे उसके छल को प्रकट कर ही देते हैं। और तब उनके पीछे से भाँकती वेदना मुझे चीर-चीर देती है। शरबती रोती क्यों है ? क्योंकि गत वर्ष उसके दोनो बच्चे दस दिनों के भीतर ही भीतर चेचक का शिकार हो गये थे ? क्योंकि उसका पति शराब पी-पीकर निकम्मा हो गया है, क्योंकि उसकी जालिम सास उसे पीटने के लिए बेटे को

१ अज्ञेय अमरवल्लरी तथा अन्य कहानियाँ, (पगोडा वृक्ष-कहानी), बनारस, पृ०

शराब पीने को प्रोत्साहित करती है ।<sup>१</sup>

भाषा का एक तीसरा रूप मिलता है, जिसे प्रयोगवादी मनोवैज्ञानिक भाषा कह सकते हैं, जिसका उपयोग जैनेन्द्र कुमार ने प्रमुखतः किया है। इस भाषा की प्रमुख विशेषताएँ हैं कि वाक्य छोटे २ पूर्ण-अपूर्ण और शब्दों का क्रमहीन ढंग से संयोजन, जो पात्रों की मन की अकुलाहट, बेचैनी और विचित्र मन स्थितियों को स्पष्ट करने में पूर्ण सफल होती है। इसमें शब्द गढ़े भी गए हैं, क्योंकि किसी परिस्थिति विशेष में हम अनायास शब्दों को गलत या टेढ़ा-मेढ़ा बोलते हैं, जो हमारे अवचेतन मन की उलझनों एवं जटिलताओं के परिणामस्वरूप होता है। इस भाषा को मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद (Psychological Realism) से सम्बद्ध स्वीकारा जा सकता है। इसका एक उदाहरण इस प्रकार दिया जा सकता है, "ठहरो, मुझे आफ साफ देखने दो। मैं क्या हूँ ? मैं एक उद्देश्य पर समर्पित व्यक्ति हूँ। मेरा निजत्व क्या ? कुछ नहीं है। मेरा स्वार्थ क्या है ? कुछ नहीं है। क्या मेरे लिए परमार्थ भी कुछ है ? कुछ नहीं है। मेरे लिए एक ही वस्तु है। वही मेरा स्वार्थ, वही मेरा परमार्थ, वही मेरा निजत्व, वही मेरा लक्ष्य। जब मैं समर्पित हूँ, तब मैं किसी भी और अन्य विचार के लिए खाली नहीं हूँ, बचा नहीं हूँ, जीवित नहीं हूँ। मेरी देह, मेरे मन, मेरी बुद्धि में कहीं भी कुछ और के लिए अवकाश कैसे हो। सिवाय उसके, जिसके लिए मैं न्यौछावर हूँ ? किसके लिए मैं न्यौछावर हूँ ? राष्ट्र के लिए। राष्ट्र के स्वराज्य के लिए। राष्ट्र क्या ? वह राष्ट्र कहाँ है ? मेरे हृदय में वह राष्ट्र कहाँ है ? क्या अमुक और अमुक भौगोलिक परिधियों में परिमित भारतवर्ष नामक भूखंड का चित्र मेरे भीतर गहरा उतर कर सदा जाग्रत रहता है ? क्या वही यो जी की बड़कन में सदा स्पन्दन करता रहता है ? नहीं, स्पन्दन करता हृदय है, राष्ट्र की भावना के बिना भी वह स्पन्दन करता है। जान शेष और विश्वात्मा का निर्देश है तब तक वह स्पन्दन रहेगा नहीं, होता ही रहेगा। तब राष्ट्र क्या है ? ...लेकिन ठहरो, मैं शक्तिचित्र नहीं बनूँगा। सशयात्मकता विनश्यति। यह प्रश्नातीत रहे कि राष्ट्र है। मैं राष्ट्र सेवक हूँ। और कुछ भी नहीं हूँ। जयराज मात्र नाम है। जयराज का कोई पार्थक्य नहीं, कोई व्यक्तित्व नहीं है। जयराज राष्ट्र सेवक है, एक निरा, बस" प्रयोगवादी मनोवैज्ञानिक भाषा का जैनेन्द्र कुमार ने अपनी कहानियों में तो प्रचुर मात्रा में उपयोग तो किया ही है, अज्ञेय और इलाचन्द्र जोशी की कहानियों में भी उसके प्रयोग यत्र तत्र प्राप्त होते हैं।

इस काल की कहानियों की शैली पर भी विचार कर लेना उपयुक्त होगा।

१ विष्णु प्रभाकर . एक और दुराचारिणी, (सारिका : मार्च १९६५), बम्बई पृष्ठ २१

२ जैनेन्द्र कुमार . जैनेन्द्र की कहानियाँ पांचवा भाग (एक रात-कहानी), दिल्ली . पृष्ठ २४ २५

शैली सम्बन्ध नवीनता पिछले काल के अन्तिम चरण में दृष्टिगोचर होने लगी थी। इस काल में उसका पूर्ण विकास प्राप्त होता है। इस काल की कहानियों में शिल्प प्रकार के आधार पर हम निम्न वर्गीकरण कर सकते हैं—

१ कथात्मक शैली की कहानियाँ—जैसे यशपाल की 'कुत्ते की पूंछ', जैनेन्द्र कुमार की 'मास्टर जी' अज्ञेय की 'कैसेन्डा का अभिशाप' विष्णु प्रभाकर की 'द्वन्द्व' अमृतलाल नागर की 'लगूरा' 'अमृतराय की 'इतिहास' उपेन्द्रनाथ अग्र की 'काकडा का तेली' बलवन्त सिंह की 'मै जरूर रोज़गी' रागेय राघव की 'गदल' भगवतीप्रसाद वर्मा 'जब मुग़लों ने सल्तनत बख़्श दी' आदि कहानियाँ

२ आत्म कथात्मक शैली की कहानियाँ—जैसे जैनेन्द्र की 'नादिरा' अज्ञेय की 'मेजर चौधरी की वापसी' इलाचन्द्र जोशी की 'मै' विष्णु प्रभाकर की 'एक और दुराचारी' अमृतराय की 'एक साँवली लडकी' आदि कहानियाँ।

३ नाटकीय शैली की कहानियाँ—जैसे जैनेन्द्रकुमार की 'परदेशी' अज्ञेय की 'कविप्रिया' विष्णु प्रभाकर की 'घरती अब भी घूम रही है' अमृतलाल नागर का 'जुएँ यशपाल की 'उत्तराधिकारी' अमृतराय की 'गोली मिट्टी' बलवन्त सिंह की 'गलियाँ' भगवतीचरण वर्मा की 'दो बाँके' तथा रागेय राघव की 'मृत्यु' आदि कहानियाँ।

४ पत्रात्मक शैली की कहानियाँ—जैसे जैनेन्द्र की 'परावर्तन' तथा अज्ञेय की 'सिगनेलर' आदि कहानियाँ।

५. प्रतीकात्मक शैली की कहानियाँ—जैसे अज्ञेय की 'पठार का धीरज' जैनेन्द्रकुमार की 'पाजेब' आदि कहानियाँ।

६. मिश्रित शैली की कहानियाँ—जैसे अज्ञेय की 'छाया' 'द्रोही' तथा 'नबर दस कहानियाँ।

७ स्वगत भाषण शैली की कहानियाँ—जैसे जैनेन्द्रकुमार की 'क्या हो' कहानी।

८. सम्वाद शैली की कहानियाँ—जैसे जैनेन्द्रकुमार की 'वीएक्ट्रेस' अज्ञेय की 'हारित आदि।

९ डायरी शैली की कहानियाँ—जैसे इलाचन्द्र जोशी की 'मेरी डायरी के दो नीरस पृष्ठ' अज्ञेय की 'आदम की डायरी' विष्णु प्रभाकर की 'आघात और मुक्ति' आदि कहानियाँ।

१० स्वप्न शैली की कहानियाँ—जैसे अज्ञेय की 'चिडियाघर' कहानी।

इस युग की कहानियों की कुछ अथ सामान्य विशेषताओं की चर्चा करना उपयुक्त होगा, जिससे पिछले युग की कहानियों से उनकी विभिन्नता स्पष्ट हो सकती है। इस युग की कहानियों की मूलाधार मनोवैज्ञानिक है। पिछले युग के अन्तिम चरण

मे मनोवैज्ञानिक कहानियों के प्रारम्भिक स्वरूप दृष्टिगोचर होने लगा था [प्रेमचन्द भगवतीप्रसाद वाजपेयी, विश्वम्भरनाथ शर्मा 'कौशिक' वाचस्पति पाठक आदि की कहानियाँ इस सन्दर्भ में द्रष्टव्य हैं] पर वे शुद्ध अर्थों में मनोवैज्ञानिक कहानियाँ नहीं थी। शुद्ध अर्थों से मेरा अभिप्राय सिद्धान्ततः मनोविज्ञान का चित्रण करने की प्रवृत्ति से है, जो इस युग में जैनेन्द्र, इलाचन्द और जोशी और अज्ञेय की कहानियों में परिलक्षित होता है। यह मनोविज्ञान का चित्रण दो रूपों में मिलता है—

१. अन्तर्द्वन्द्व ।

२. प्रतीकत्व ।

अन्तर्द्वन्द्वों का चित्रण इस युग की कहानियों का अनिवार्य अंग समझा जाने लगा। विभिन्न परिस्थितियों में पात्रों को डालकर उनके अपर वैयक्तिक, सामाजिक, आर्थिक, सांस्कृतिक, नैतिक आदि समस्याओं की पड़ने वाली प्रतिक्रियाओं का सूक्ष्म अध्ययन किया जाता है। अन्तर्द्वन्द्वों का यह चित्रण कहानियों को अधिक बौद्धिक बना देता है, जिससे उनमें सश्लिष्ट एवं जटिल तत्वों का प्राधान्य हो जाता है और वे सामान्य पाठकों की पहुँच से दूर हो जाती हैं [जैनेन्द्रकुमार एक रात, इलाचन्द्र जोशी, अभिनेत्री]। दूसरा रूप प्रतीकत्व का है, जिसमें किसी संवेदना या समस्या या अर्थात् को स्पष्ट करने के लिए प्रत्यक्ष प्रणाली का उपभोग नहीं किया जाता, वरन् किसी प्रतीक की योजना कर अप्रत्यक्ष रूप से स्पष्ट किया जाता है। इस प्रतीक योजना से भी कहानियों में जटिलता एवं दुर्बलता का प्राधान्य होने लगा और उनमें बौद्धिकता का आग्रह बढ़ने लगा। इन प्रतीकों की संयोजना में विशेष सतर्कता अपेक्षित होती है और उनकी चित्रित की जाने वाली समस्या या अभीष्ट उद्देश्य की प्राप्ति के सन्दर्भ में सार्थक होना आवश्यक होता है, नहीं तो अच्छी से अच्छी कहानियाँ असफल हो जाती हैं। 'समाजवादी विचारधारा के प्रसार के साथ-साथ मनुष्य के एकाकित जीवन एवं व्यक्तिगत व्यक्तित्व का महत्त्व कम होता गया। व्यक्ति को अपने समाज और अपने वर्ग का प्रतीक भी समझा गया। अपने परिवार वालों के साथ' या स्वयं अपने सम्बन्ध में वह जैसा कुछ होता है वह तो है ही, किन्तु इसके साथ ही साथ वह समाज की प्रवृत्तियों का प्रतिनिधित्व भी करता है। उसके अन्तर्भूत की प्रवृत्तियाँ भी एक विशेष प्रकार या वर्ग के अन्तर्भूत की प्रवृत्तियों का प्रतिनिधित्व भी कर सकती हैं। तात्पर्य यह है कि उसका बाह्य और आन्तरिक दोनों प्रतीक या प्रतिनिधि के रूप में चित्रित हो सकते हैं। पत्नी या प्रेमिका के साथ हमारा जो कुछ सम्बन्ध या व्यवहार या जीवन है, सच कहिए तो, वह बिल्कुल निजी बात है उसमें कुछ बातें ऐसी भी होती हैं, जिनके देखे जाने पर पशु भी शरमा जाते हैं। मानव की लेखनी उसके इर्द-गिर्द का चित्रण भी निडर और बेहिचक होकर कर देती है। सब कुछ समाज का होने पर भी मनुष्य के पास कुछ गोपनीय व्यक्तिगत भी रह जाता

है। कला उसके चित्रण में अपनी सफलता न समझे, तो अच्छा होगा। जीवन के इस स्वरूप के केवल इस अंश का चित्रण होना चाहिए, जिसका प्रत्यक्ष सम्बन्ध समाज के व्यापक स्वरूप से हो। सुगृहिणी केवल अपने देवर की ही भाभी है। शेष समाज के लिए वह आदरणीय महिला है। अवाञ्छित साहित्य में जो वैसा अनिष्टकारी चित्रण प्रारम्भ हुआ है, उसके स्थान पर व्यक्ति का प्रतिनिधि स्वरूप ही सूक्ष्म साहित्य में चित्रित होना चाहिए। ऐसा होना बहुत ही आवश्यक है क्योंकि कलात्मकता से शून्य अनिष्ट चित्रण की कलापूर्ण अभीष्ट चित्रण में परिणति तभी हो सकेगी। टाइप चित्रण, प्रतिनिधि स्वरूप का चित्रण या वर्ग विशेष की प्रवृत्तियों के द्योतक व्यक्ति का चित्रण इसलिए स्वागतार्थ है। ऐसा चित्रण सरल तो नहीं है, किन्तु इसका सफल प्रयोग हिन्दी कहानियों में हो चुका है।

इस युग की कहानियों की अन्य सामान्य विशेषता काव्यात्मकता का या भावुकता का अभाव है। पिछले युग में जयशंकर 'प्रसाद', विनोदशंकर व्यास या चण्डीप्रसाद 'हृदयेश' की कहानियों की भाँति इस युग की कहानियों में अतिरिक्त कलात्मकता, अलंकरण की प्रवृत्ति और आरोपित भावुकता के साथ दिव्यता लाने की प्रवृत्ति का पूर्ण तिरस्कार किया गया है। दूसरी विशेषता बोद्धिकता का प्राधान्य होना है, जो विषय या उपादान में भी प्राप्त होता है। सिद्धान्त प्रचार के लिए भी इस युग में कहानियाँ लिखी गईं, जिनमें किसी मत या सिद्धान्त विशेष के प्रचार के लिए ही सारी कहानी का ताना-बाना समुचित किया जाता है। यशपाल ने साम्यवादी सिद्धान्तों के प्रचार के लिए अनेक कहानियाँ लिखी हैं। अज्ञेय की जीवन शक्ति कहानी भी प्रगतिशील विचारधारा को स्पष्ट करने के लिए लिखी गई है, इस युग की कहानी में वक्तव्य प्रणाली का भी उपयोग कर पाठकों से प्रत्यक्षतः वार्तालाप करने की प्रवृत्ति भी लक्षित होती है। आक्षेप की 'परम्परा एक कहानी' इसी प्रकार की रचना है। इसका एक उदाहरण इस प्रकार है, "किन्तु क्या मेरी कहानी में सचमुच विश्वास और निष्ठा की कमी है? क्या उसका व्यंग एक बन्द गली में जाकर समाप्त होने वाला वह करुण विश्वास ही नहीं है। जो प्रत्येक मानव में समूची मानवता की आत्मा में समाया है और जो मेरी कहानी को epic quality देता है—इतनी विराट और इतनी कटु! मेरी कहानी की सड़क का मोड़ आपकी समूची सभ्यता का चित्र है—प्रहली सन्तान के होने की खुशी में फूली न समाती हुई वह मदहोश होकर बाहर को भागी जा रही है, एक नृशंस दानवी यज्ञ के नीचे, बजरी से लदी हुई एक निष्प्राण मशीन के नीचे कुचली जाने के लिए। मेरी कहानी में आपको विश्वास नहीं दीखता तो मे क्या करूँ? जबकि वह आपके विश्वास की ट्रेजडी की कहानी है, आप को लगता है, जैसे आपके पेट में किसी ने लात मार दी हो, तो मैं क्या करूँ जब कि लात आपकी है।" इसी प्रकार की प्रवृत्ति सर्वथा भिन्न रूप में यशपाल, रागेय, राबब

और अमृतराय की कहानियों में भी परिलक्षित होती है।

पिछले युग की कहानियों में विश्लेषण करने की जो प्रवृत्ति प्रचलित थी, वह इस युग की कहानियों में भी दृष्टिगोचर होती है। पहले वह विश्लेषण सीमित रूप में होता था और प्रधान पात्र या कथावस्तु से प्रत्यक्षा सम्बद्ध होता था, पर इस चरण की कहानियों में ऊपर से आरोपित और प्रधानपात्र या कथावस्तु से पूर्णतया असम्बद्ध भी चित्रित किया जाता है। इसका स्वरूप भी अत्यन्त विस्तृत हो गया है और चिन्तन मनन से लेकर मार्क्सवाद, धर्म, दर्शन, कला, मनोविज्ञान राजनीति, आयु सीमा आदि सभी समस्याओं के सम्बन्ध में इस युग की कहानियों में विश्लेषण की प्रकृति परिलक्षित होती है जो बहुधा अंगोपित है और कहानी को इतनी बोझिल बना देती है कि सारी कहानी नॉर्स और फलस्वरूप अमफल हो जाती है। प्रवृत्ति इस युग के सभी लेखकों में है। जनेन्द्र कुमार की 'भाबी' कहानी का एक प्रसंग इस प्रकार है, 'यह भाभी का प्यार था, जो माँ का प्यार नहीं होता क्योंकि उससे स्निग्ध होता है; स्त्री का प्यार नहीं होता क्योंकि उससे निरपेक्ष होता है। वहन का प्यार नहीं होता, जो क्रमज पुष्ट और परिपक्व होता है, जैसे सोता फूल निकला, हृदय में स्वतः स्फुरित होता है।' इन्हीं की 'राजीव और भाभी' कहानी का एक उद्धरण इस प्रकार है। "बीन-बाईस वर्ष की अवस्था में मनुष्य की आकांक्षाएँ स्वप्निल होती हैं। उनको परवरित मिले, तो वह पनपे, नहीं तो सूख कर मुरझा जाती है, और जीवन बीतते बीतते आदमी अपने को झुका हुआ अनुभव करता है। वे आकांक्षाएँ स्नेह माँगती हैं। स्नेह अनुकूल समय पर और यथानुपात मिले, तो वे ही-भरी होकर कँने कँसे फूल न खिले। अए, कहा नहीं जा सकता। नहीं तो वे अपने को ही खाती चुकाती रहती हैं। मूल जिनके दृढ़ हो, ऐसी प्रकृतियाँ विरोध में भी इसे खींचती हैं। अवश्य, और वे मानो चुनौती पूबक बढ़ी रहती हैं। पर इस शक्ति को प्रतिभा कहा जाता है, और प्रतिभा सरल नहीं है, वह तो विगल ही है। "यह प्रवृत्ति अज्ञेय में भी प्राप्त होती है। उनकी 'अमरबल्लरी' कहानी का एक उदाहरण इस प्रकार है "मैं देखता हूँ ससार दो महच्छक्तियों का घोर सघर्ष है। ये शक्तियाँ एक दूसरे से भिन्न नहीं हैं, एक ही प्रकृति की प्रगति के दो विभिन्न पथ हैं। एक सयोजक है—इसका भास फूलों से भौरों के मिलन में, विटप से लगा के आश्लेषण में होता है। कभी-कभी दोनों शक्तियों का एक ही घटना में ऐमा सम्मिलन होता है कि हम भौचक हो जाते हैं, कुछ भी समझ नहीं पाते। प्रेम भी शायद ऐसी ही एक घटना है ..।" यह प्रवृत्ति यशपाल, अमृतराय, रांगेय राघव, विष्णु प्रभाकर, बलाबन्त सिंह, उपेन्द्रनाथ अश्व आदि कहानीकारों में भी प्रचुर मात्रा में प्राप्त होती है।

वर्गों के अनुसार इस युग की कहानियों में कोई विशेष नवीनता लक्षित नहीं होती। जहाँ तक सामग्री की दृष्टि से वर्गीकरण का सम्बन्ध है, लगभग सभी वर्गों



वही है, जो पिछले युग में प्राप्त होते थे; यथा •

१ सामाजिक कहानियाँ—जैसे यशपाल की 'कुत्ते की पूछ' अमृतलाल नागर की 'लगूरा', भगवतीराम वर्मा की 'प्रायश्चित्त', उपेन्द्रनाथ अशक की 'चारा काटने की मशीन', रागेय राघव की 'गदग, विरगु प्रभाकर की 'घरती अब भी घूम रही है' अमृतराय की 'गोली मिट्टी' तथा बलवतसिंह की 'अलबेला' कहानियाँ ।

२ मनोवैज्ञानिक कहानियाँ—जैसे अज्ञेय की 'हारति', जैनेन्द्रकुमार की 'ग्रामोफोन का रिकार्ड', तथा इलाबन्द्र जोशी की 'अप्रतीक' आदि कहानियाँ ।

३ राजनीतिक कहानियाँ—जैसे अमृतलाल नागर की 'जुएँ' अज्ञेय की 'द्रोही' उपेन्द्रनाथ अशक की 'कैप्टेन रसीद' आदि कहानियाँ ।

४ सैद्धांतिक कहानियाँ—जैसे यशपाल की 'मोटर वाली-कोयले वाली', तूफान का दैत्य', 'संन्यासी' तथा 'अभिषेक' आदि कहानियाँ ।

५ ऐतिहासिक कहानियाँ—जैसे यशपाल की 'ज्ञानदान', जैनेन्द्रकुमार की 'गदर के बाद' आदि कहानियाँ ।

इस युग की कहानियों में चित्रित प्रवृत्तियाँ

यह ऊपर कहा जा चुका है कि इस युग की कहानियों का मूलधार मनोविज्ञान ही रहा है, अतः मुख्य प्रवृत्तियाँ मनोविज्ञान एवं मनोविश्लेषण से सम्बन्धित हैं । चूँकि इस युग में कहानीकारों ने सिद्धान्तमयता को भी प्रश्रय दिया, अतः समाजवाद आदि प्रवृत्तियाँ भी सामने आईं । पिछले युग में जिन प्रवृत्तियों का उल्लेख किया गया है, यथा; यथार्थवाद, आदर्शवाद, आलोचनात्मक यथार्थवाद, ऐतिहासिक यथार्थवाद, अति-यथार्थवाद, प्रकृतवाद तथा ऐतिहासिकता आदि का । चित्रण उसी प्रकार इस युग के कहानीकार भी करते रहे । इसका उल्लेख आगे यथास्थान विभिन्न कहानीकारों के सन्दर्भ में किया जाएगा । यहाँ कुछ नवीनतम प्रवृत्तियों की चर्चा की जाएगी, जो इस युग की कहानियों में लक्षित होती हैं । सबसे पहले समाजवाद को ले । समाजवाद वस्तुतः मार्क्सवादी दर्शन पर आधारित है । मार्क्स ने अपने दर्शन को द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद कहा है । वह सृष्टि के पार्थिव रूप को ही चरम सत्य मानकर चलता है । वह परिवर्तन के निरर्थक चक्रों में अपनी आस्था न प्रकट कर विकास के सिद्धान्त को ही स्वीकारता है । हीगल ने विचार को सत्य तथा भौतिक जगत् को उसकी बाह्य अभिव्यक्ति के रूप में कल्पना की है, पर मार्क्स इसे नहीं स्वीकारता । मार्क्सवाद भूमि, व्यक्ति और उसकी आवश्यकताओं को आधार मानता है । यदि किसी व्यक्ति की वास्तविक आवश्यकता सौ रुपये की है, तो उसे सौ रुपये ही मिलने चाहिये, उससे अधिक नहीं । मार्क्सवाद इन दोनों न्यूनाधिक स्थितियों पर नियंत्रण रखना चाहता है । मार्क्स के अनुसार पूर्ण दृश्य और सूक्ष्म जगत् का निर्माण वस्तु पदार्थ से हुआ है । मेघा भी इसी वस्तु पदार्थ से ही निर्मित है, फलस्वरूप सृष्टि में

केवल एक ही सत्ता है—भौतिकता। मार्क्सवादी भौतिक दर्शन में ही विश्वास करते हैं। उसके अनुसार इस सृष्टि की सत्ता बाह्यगत है और हमारी सत्ता से स्वतंत्र है। यह सृष्टि स्थिर नहीं बल्कि परिवर्तनशील और निरन्तर गतिशील है। आध्यात्मिकता, मन आदि भ्रान्तिपूर्ण है। इस सृष्टि का एकमात्र सत्य भौतिक जीवन है, इससे अन्यथा कुछ हो ही नहीं सकता। समाज का सत्य उनकी यथार्थ अर्थ व्यवस्था है और समाज में दो महत्वपूर्ण तत्व हैं—पूँजीपति और सर्वहारा वर्ग। उन दोनों में निरन्तर संघर्ष होता है, जिसके परिणामस्वरूप यह सृष्टि गतिशील होती है और उसमें परिवर्तन के आसार लक्षित होते हैं। अतः समाजवादी लेखक अपना दो उद्देश्य बना लेता है—एक तो अर्थ के प्रकाश में समाज की कटु आलोचना करना तथा दूसरे आधिभौतिक शक्तियों को कला का उपजीव बनाना।

जहाँ निराशा और कटुता का दर्शन, सृष्टि एवं संस्कृति के विनाश एवं पतन पर करुण रूढ़न करता है, वहाँ मार्क्सवाद को एक नये सृष्टि के उदय की आशा लक्षित होती है। जहाँ समानता होगी एवं श्रमिकों का शोषण न होकर उनकी पीड़ाओं में न्यूनता आएगी। समाजवाद ने साहित्य में सूक्ष्मता एवं समाज-विमुखता के प्रति विद्रोह किया। 'कला-कला के लिये या स्वान्तः' सुखाय के सिद्धान्त में उसकी भावना नहीं है। अपने विशेष अर्थ में समाजवाद मार्क्सवाद का साहित्यिक रूपान्तर है। समाजवादी विचारधारा मार्क्स के द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद (Dialectical Materialism) और वर्ग—संघर्ष में विश्वास रखती है और अर्थ उसका मूलधार है। मार्क्स के विचार यूरोप में रोमांटिसिज्म के विरोधी और बुद्धिवादी दार्शनिक अस्तित्ववादियों के प्रति प्रतिक्रिया के फलस्वरूप उत्पन्न हुए थे : उन्होंने भौतिकवाद की पुनः स्थापना की और हीगल के बाद मानव-जीवन के विकास का एक बुद्धि-संगत रूप रखा। मार्क्स के द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद और वर्ग-संघर्ष के विस्तृत अध्ययन से ये निष्कर्ष निकलते हैं कि संसार के निर्माण का कारण भौतिक है, न कि दैवी और ज्ञान-विज्ञान के अनुभव के प्रकाश में उसकी प्रत्येक स्थिति की व्याख्या की जा सकती है; मानव जीवन और इतिहास का मूल आर्थिक है, उत्पादन और वितरण के साधनों में परिवर्तन होने के साथ-साथ सामाजिक एवं सांस्कृतिक व्यवस्था में परिवर्तन होता है। वर्ग-संघर्ष ही समाज की प्रगति का स्रोत है, व्यक्ति के स्थान पर समष्टि अधिक महत्वपूर्ण है, सामाजिक मूल्य और आदर्श वर्ग-विशेष के होते हैं; वर्गहीन समाज में ही वास्तविक मूल्यों और आदर्शों की स्थापना हो सकती है, ज्ञान-विज्ञान, साहित्य, कला आदि सब कुछ आर्थिक व्यवस्था और वर्ग-व्यवस्था पर आधारित है। वर्ग-संघर्ष में प्रत्येक व्यक्ति का झुकाव किसी-न-किसी एक वर्ग की ओर अवश्य रहता है, पूँजीवादी व्यवस्था अपने आन्तरिक विरोधों के कारण समाप्त होगी और उसके बाद सर्वहारा वर्ग के हाथ में सत्ता आएगी, जिसे सर्वहारा

वर्ग का अधिनायकत्व (Dictatorship of the Proletariat) कहा जाता है। समाजवाद की सहानुभूति सर्वहारा वर्ग या शोषित वर्ग के प्रति रहती है। उसके पीछे राजनीतिक सिद्धान्त प्रमुख है। रागात्मकता अर्थात् हृदय-पक्ष के स्थान पर उसमें बौद्धिकता या बुद्धि-पक्ष अधिक है। इसीलिये उसमें नीरसता है। 'रोटी' और 'सेक्स' के आगे समाजवादी जीवन के अन्य महत्वपूर्ण पक्षों का अस्तित्व ही स्वीकार नहीं करता। व्यक्ति की स्वतन्त्रता में भी उसे विश्वास नहीं। साम्राज्यवाद और पूंजीवाद द्वारा शोषण-नीति की घोर निन्दा उसका लक्ष्य है। वह वर्ग-सघर्ष और हिंसा को प्रश्रय देता है और ईश्वर तथा धर्म का मजाक बनाता है। इस प्रकार समाजवादी किसी ईश्वरीय नियम, नियति, ब्रह्मवाद, अध्यात्मवाद, रहस्यवाद आदि को साहित्य का लक्ष्य नहीं मानता। इस प्रकार के बाहर या परे उसके लिये कुछ भी शेष नहीं। वह विज्ञानवाद मनोविज्ञान (सामूहिक) आदि को अधिक महत्व देता है। वह जीवन या साहित्य के चिरन्तन सिद्धान्त को मान्यता नहीं प्रदान करता। समाजवादी के लिए सामाजिक व्यवस्था अपरिवर्तनीय और शाश्वत नहीं है। वह मनुष्य के शरीर और मन, पृथ्वी और समाज के अतिरिक्त जो कुछ शेष रह जाता है, उसकी सत्ता स्वीकार नहीं करता। समाजवादी साहित्य का मुख्य उद्देश्य साहित्य को जीवन के समीप खींच लाना है—अपने कम्युनिस्ट दृष्टिकोण के अनुसार। क्योंकि उसका जीवन दर्शन मार्क्स द्वारा विवेचित आर्थिक व्यवस्था पर आधारित है, इसलिए वह राजनीति से असम्पृक्त भी नहीं है और साधन-साध्य, हिंसा-अहिंसा, वृणा प्रेम आदि में कौन अच्छा है, कौन बुरा इस पचड़े में नहीं पड़ता और पूंजीवाद को प्रतिक्रियावादी शक्ति समझता है। उसके लिए अन्तिम लक्ष्य ही सब कुछ है, साधन की पवित्रता में उसे विश्वास नहीं। उसका यह दृष्टिकोण गांधीजी के दृष्टिकोण के ठीक विपरीत है। समाजवाद का पोषक साहित्यकार प्रत्येक वस्तु को तर्क, विज्ञान और बुद्धि की दृष्टि से देखता और यथार्थवाद का समर्थन करता है, जो व्यक्ति अतीत के मोह में अस्त रहते हैं, जो केवल यौन तत्वों को जीवन के अन्य पक्षों से अधिक महत्व देते हैं, जो भौतिक सघर्ष से मुह मोड़कर किसी अज्ञात के फेर में पड़ जाते हैं, जो बाह्य जीवन से विमुख होकर चिंतनशील हो जाते हैं अर्थात् जो पलायनवादी हैं, जो मनोविज्ञान या मनोविश्लेषण की दुहाई देते हैं, वे समाजवादियों की निन्दा के पात्र बनते हैं। इसमें सन्देह नहीं कि समाजवाद ने विकृत मन को बहुत कुछ साहित्य की परिधि से दूर किया है। भाषा-शैली की दृष्टि से भी समाजवाद ने नवीन आदर्श स्थापित किया है। वाक्पटुता, वक्त्रोक्ति, बनाव-शृंगार आदि को वह बुजुर्ग कहता है और स्वयं परुषा वृत्ति से काम लेता है। समाजवाद को कला कला की दृष्टि से स्वीकार नहीं। कला स्वान्त सुखाय नहीं जनहिताय होनी चाहिए।

मार्क्सवादी दर्शन मनुष्य का विश्लेषण उसके पूर्ण रूप में ही करता है और

मानव विकास क्रम का इतिहास पूर्ण रूप में निर्धारित करता है। वह उन छिपे नियमों को उद्घाटित करने का प्रयत्न करता है, जिनके आधार पर मानवीय आस्था एवं सम्बन्ध निश्चित होते हैं। इस प्रकार प्रोलिटेरियन मानवतावाद का कार्य एवं मुख्य उद्देश्य पूर्ण मानव व्यक्तित्व को पुनर्गठित करना एवं उसको अनावश्यक शोषण एवं पीड़ा से बचाना है, जो उसे वगैरह सामाजिक व्यवस्था में सहना पड़ता है। यह सैद्धांतिक एवं क्रियात्मक मान्यताएँ उस स्थिति को जन्म देती हैं, जिनके माध्यम से मार्क्सवादी सौन्दर्य तत्व पिछले क्लासिकल की स्थिति स्पष्ट करना है, साथ ही समकालीन साहित्यिक सघर्षों में नवीन क्लामिकों का अन्वेषण करता है। आज की उलझनों, कठिनाइयों, कुठाग्रों, वर्जनाओं एवं निराशा के दमघोड़ वातावरण की भयकरता को न्यून करके अथवा उन भौतिक एवं नैतिक आघातों, जिनके परिणाम में आज का मानव गहन रूप से आबद्ध है, की अन्धकार पूर्ण सीमाओं की उपेक्षा करके मार्क्सवाद किसी को थोड़ी और अत्यंत सान्त्वना देने का प्रयत्न नहीं करता क्योंकि वह यथार्थ नहीं। मार्क्सवादी यह स्वीकारते हैं कि सृष्टि का स्वयं अपने में कोई अस्तित्व है, इसी लिए वह एकता के सूत्रों में बँधा है—यह भ्रंशित पूर्ण धारणा है। उनके अनुसार सृष्टि की एकता भौतिकता के ही कारण है। इसीलिए समाजवादी साहित्य की कल्पना एवं आदर्श की असत्यता को अस्वीकार कर व्यावहारिक सत्य एवं कठोर यथार्थ से है। एक समाजवादी लेखक के अनुसार प्रगतिशील साहित्य का काम समाज के विकास के मार्ग में आने वाली अन्धविश्वास, रूढ़िवाद की अडचनों को दूर करना है। समाज को शोषण के बन्धनों से मुक्त करना है। कार्यक्रम में प्रगतिशील आन्दोलनों के द्वारा श्रेणी का सबल साधन बनाना प्रगतिशील साहित्य का ध्येय है। वास्तविक सुखों की अनुभूति के भ्रमजाल को दूर करके मानवता की भौतिक और मानसिक समृद्धि के रचनात्मक कार्य के लिए प्रेरणा देना प्रगतिशील साहित्य का मार्ग है। मार्क्स के अनुसार मनुष्य अपने भाग्य एवं जीवन इतिहास का निर्माण स्वयं करता है और वही उसके प्रति उत्तरदायी है। यद्यपि अठारहवीं शताब्दी के अधिकांश भाग में जीवन के प्रति इस मार्क्सवादी दृष्टिकोण को निर्विवाद रूप से अंग्रेजी लेखकों ने भी स्वीकारा, पर बाद में साहित्यिकों में उसकी प्रतिक्रिया हुई और उनके अनुसार कल्पना एवं भौतिकता का परस्पर सफल सम्बन्ध नहीं हो सकता। परिणामस्वरूप इस सम्बन्ध से कोई सृजन कार्य हो ही नहीं सकता, पर यह आलोचना थोड़ी है क्योंकि सृजनात्मक प्रतिभा से सम्पन्न लेखक के लिए विशेषतया एक कथाकार के लिए, जीवन के प्रति भौतिकवादी दृष्टिकोण अपनाते से अच्छी और कोई स्वाभाविक दिशा नहीं सम्भव हो सकती। भौतिकता और आत्मा के परस्पर सम्बन्धों की व्याख्या मार्क्सवाद इस प्रकार करता है कि मनुष्य का अस्तित्व ही चेतना को निश्चित करता है। सृजनात्मक साहित्यकार के सृजन का कार्य का यही आधार होता है और सभी कल्पनापूर्ण सृजन-कार्य में उसी

यथार्थ युग का प्रतिविम्ब प्रतिध्वनित होता है जिसमें वह लेखक स्वयं जीता है, उसका सृजन कार्य उसके इस सृष्टि के सम्बन्ध एवं प्रेम की प्राप्त उपलब्धियों का परिणाम होता है।

मार्क्सवाद के अनुसार कला आर्थिक आवश्यकताओं और औपचारिकाओं का रूपमात्र है। जीवन की आत्मिक प्रतिक्रियाओं जिसका कल्पनात्मक सृजन एक ऋक्ष है, तथा जीवन के भौतिक आधारों के मध्य मार्क्स के विचार स्पष्ट है। मार्क्स का यह दृढ़ विश्वास था कि जीवन की भौतिक दिशा ही अन्त में बौद्धिकता को निश्चित करती है। एंजिल्स की धारणा थी कि दृष्टाव्य जीवन में उत्पादन और पुनर्उत्पादन ही इतिहास के प्रन्तिम निर्णयात्मक तत्व होते हैं। मार्क्सवाद व्यक्ति की उपेक्षा नहीं करता, वह व्यक्ति को अपने दर्शन के मध्य में अवस्थित करता है, क्योंकि उसका दावा है कि भौतिक शक्तियाँ मनुष्य को परिवर्तित कर सकती हैं वह इस बात की घोषणा करता है कि मनुष्य भौतिक शक्तियों में परिवर्तन तो लाता है, पर उस प्रक्रिया में वह स्वयं ही परिवर्तित हो जाता है। एंजिल्स के अनुसार इतिहास स्वयं अपना स्वरूप इस प्रकार निर्मित कर लेता है कि समाज अन्तिम परिणाम अनेक व्यक्तिवादी इच्छाओं के मध्य संघर्ष में उत्पन्न होता है। कहानीकार व्यक्ति के भाग्य के सम्बन्ध में अपनी रचना तब तक नहीं कर सकता। जब तक कि वह इस पूर्णता का स्वयं आभास न कर ले। उसे इस बात को निश्चित रूप से समझ लेना पड़ेगा कि किस प्रकार उसका अन्तिम परिणाम उसके पात्रों के व्यक्तिगत संघर्षों से विकसित होता है। इस प्रकार समाजवाद चाहता है कि समाज में वर्ग-वैषम्य न हो, शोषण-वृत्ति का अन्त हो और पूँजीवाद का नाश हो। उत्पादन पर सबका समान अधिकार हो और किसी का भी अनाधिकार रूप में उपयोग (Exploitation) न हो। यह समाजवाद एक दर्शन के रूप में ब्रिटिश औद्योगिक क्रान्ति के परिणामस्वरूप विकसित हुआ। यह पिछली शताब्दी के प्रथम उन सत्तर वर्षों तक संभव नहीं हुआ जब पूँजीवाद अपने सशक्त रूप में उपस्थित हुआ। कार्ल मार्क्स ने सन् १८७६ में दास कैपिटल। प्रकाशित किया, जो समाजवाद की गृष्ठभूमि है। मार्क्स के अनुसार श्रमिकों को अपने आपको उस सामाजिक क्रान्ति के लिए तैयार करना चाहिए जिससे वह वर्तमान सामाजिक रूप विधान का तख्त पलट दे और सभी आर्थिक व्यवस्था एवं उत्पादन पर अपना अधिकार कर ले। उसने तो यहाँ तक घोषित किया कि प्रत्येक सामाजिक परिवर्तन घोषित लोगों द्वारा अधिकार-प्राप्त लोगों के विरुद्ध छोड़े गये संघर्ष के पश्चात् होता है और भौतिक परिस्थितियाँ ही लोगों के चरित्र एवं संस्कृति का निर्णय करती हैं। समाजवाद का अर्थ आज उत्पादन, आर्थिक व्यवस्था, वितरण एवं वित्त-मय पर सामूहिक नियंत्रण के अर्थ में ही समझा जाता है। इस मार्क्सवादी दर्शन पर आधारित समाजवाद के सर्वसम्मत ढंग-विवरण स्वीकृत कर लेने के लिए दो तर्क

उपस्थित किए जाते हैं—एक तो यह कि उत्पादन एवं वितरण तथा आर्थिक व्यवस्था पर सामूहिक नियंत्रण, अर्थात् उद्योग आदि व्यक्तिगत क्षेत्र (Private sector) में न स्थापित होकर सार्वजनिक क्षेत्र (Public sector) में स्थापित हो, से राष्ट्रीय आय का सामूहिक जनता में समान रूप से बिना किसी भेदभाव के वितरण होगा, जिसके परिणामस्वरूप बहुसंख्यक जनता सुखी और समृद्ध होगी, जो अनावश्यक रूप से पीड़ित है और ग्रस्त होकर आर्थिक कठिनाइयों का सामना करती है।

इस सम्बन्ध में दूसरा तर्क यह उपस्थित किया जाता है कि आर्थिक व्यवस्था के अन्तर्गत प्रजातन्त्र की स्थापना होगी। प्रश्न उठता है, समाजवाद का उद्देश्य क्या है? समाजवाद सामान्य लोगों उनकी विवशतापूर्ण परिस्थितियों से उपर उठाकर उन्हें निर्धनता के अभिशाप से मुक्ति देना चाहता है। वह जब तक संभव नहीं है, जब तक पूँजीवाद की जड़ें समूल नष्ट न हो और अधिकांश आर्थिक व्यवस्था का नियंत्रण सार्वजनिक क्षेत्र में न होकर व्यक्तिगत क्षेत्र में हो और राष्ट्रीय आय के वितरण की नीतियाँ मुट्ठी भर विशेष अधिकार प्राप्त लोगों की इच्छाओं के अनुसार हो। समाजवादी का दूसरा उद्देश्य समाज में वास्तविक प्रजातन्त्र की स्थापना है। प्रजातन्त्र का केवल इतना ही अर्थ नहीं है कि अपना वोट देकर अपने प्रतिनिधियों को ससद भेजे और वे परस्पर गाली गलौज करे लात जुता चलाएँ और कुर्सियों तोड़े। प्रजातन्त्र को जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में प्रवेश करना चाहिए, जहाँ लोग साथ रहते हैं और साथ कार्य करते हैं। ऐसा कोई समाज प्रजातान्त्रिक नहीं कहा जा सकता। जहाँ बहुसंख्यक लोग अपनी जीविका, सुख समृद्धि एवं आर्थिक व्यवस्था एवं उत्पादन तथा वितरण के स्वामी होने हैं, यही अल्पसंख्यक लोग वास्तव में पूँजीवाद के प्रतिनिधि होते हैं और अपने उद्देश्य-प्राप्ति के लिए शोषण-वृत्ति का मार्ग अपनाते हैं, क्योंकि उनके हाथ में वास्तविक सत्ता होती है और वे राष्ट्रीय प्रशासन को अत्यधिक अशो में प्रभावित करते हैं। समाजवाद इस पूँजीवाद इस का जबर्दस्त रूप में विरोध करता है और उसके विरुद्ध बहुसंख्यक ग्रस्त एवं पीड़ाग्रस्त शोषित लोगों में शान्ति के लिए प्रेरित करता है। समाजवाद की इन विशेषताओं को दूर-दूर असंख्यक लोगों तक पहुँचाने और शक्ति की प्रेरणा उत्पन्न करने का कार्य क्या साहित्य करता है। समाजवादी रचनाओं का नायक शोषित मानव होता है और पूँजीवाद खलनायक। वर्ग-वैषम्य शोषण, पराधीन पीड़ाग्रस्त मानव की घुटन, आर्थिक विवशता और कुंठा तथा पूँजीवादी वर्ग शाप नैतिकता की निम्नतम सीमा पर किए जाने वाले कार्य की समाजवादी रचनाओं की घटनाएँ होती हैं, जिसका उद्देश्य समाजवादी व्यवस्था पर आधारीत सामाजिक रूप विधान की स्थापना होती है। ऐसे समाजवादी साहित्य का उद्देश्य स्पष्ट करते हुए एक कथाकार ने लिखा है कि मध्यम श्रेणी का साहित्य व्यक्तिगत समस्याओं का साहित्य है, वह स्वान्तर्मुखी की बात कहकर झुठा संश्लेष करता

है। उसकी परिस्थिति उसे सुख की इच्छा और कल्पना का सस्कार और अवसर तो देती है, परन्तु साधन नहीं देती। इसलिए वह काल्पनिक आत्मलिप्त में सुख पाता है। जो चाहता है, वह पा नहीं सकता, तो न पाने को ही सुख समझना चाहता है। वह शृंगार रस का सुख वियोग में भोगना चाहता है। यह उसकी भौतिक, सामाजिक परिस्थितियों में परास्त मनोवृत्ति और कल्पना है। मध्यम श्रेणी साधन-हीन वर्ग में मिलती जा रही है, परन्तु उसका परम्परागत सफेदपोशी का ग्रहकार शेष है, इसलिए वह ऐसे सुख की कल्पना करती है, जिसे साधनों का अभाव न बिगाड़े। साहित्यिक व्यक्तिवाद की शरण तभी लेता है, जब वह सामूहिक जीवन में सघर्ष और असुविधा देखकर मैदान से भागना चाहता है। वह अपनी और अपनी श्रेणी की महत्वाकांक्षा के पूर्ण होने की संभावना नहीं देखता, तो अभाव को, वियोग को, आत्मरति को ही सुख बताने की दार्शनिकता का दम्भ करता है।

अतः साहित्य को उस क्रान्ति के मूल प्रेरणा लेकर सृजन कार्य में प्रवृत्त होना चाहिए जिसके माध्यम से समाजवादी व्यवस्था की स्थापना होगी। पर समाजवादी कथाकार जब केवल प्रचारक बन जाता है और अपने स्वत्व में से कथाकार का लिबास उतार फेंकता है तो उसके सृजन कार्य के परिणामस्वरूप उत्पन्न कला का स्वरूप वास्तविक न होकर कृत्रिम प्रतीत होता है। उसकी रचनाओं में मृगतृष्णाओं का निर्माण होती है, न कि समाजवादी व्यवस्था की। उसके पात्र मानवीय संवेदना एवं स्वभाव से युक्त मानव नहीं होते, वे कंठपुनलियाँ मात्र होते हैं, जिनका सृष्टा और दृष्टा कोई और होता है, स्वयं अपने को उपस्थित करने की सामर्थ्य उनमें नहीं होती। कला के साथ समाजवादी रचनाकारों का यह सबसे बड़ा उपहास है। जो अक्षम्य है। उनके थियेट्रो के से पात्र होते हैं, जो त्रबर्दस्ती उछलते-कूदते हैं, प्रेम और घृणा करते हैं तथा क्रान्ति में भाग लेते या उससे विमुख होते हैं और जब वे समाजवाद पर लेक्चर देने लगते हैं, जो उनकी अपनी चेतना की उपज नहीं होती, जिसका उनके व्यक्तित्व से कोई सामंजस्य भी नहीं होता और सबसे बड़ी बात तो यह कि कहानी की परिस्थितियों में जिसकी उनसे कोई आशा ही नहीं थी, तो बड़ा हास्यास्पद सा प्रतीत होता है। कहानीकार प्रचारक हो सकता है, राजनीतिक मतवादों से प्रभावित हो सकता है, पर उसके लिए अपनी रचना का हत्या करना किसी प्रकार भी न्यायोचित नहीं सिद्ध किया जा सकता। समाजवादी कहानियों के नाम पर यशपाल, रागेय राघव, अमृतराय, भैरवप्रसाद गुप्त आदि अनेक कहानीकारों ने अपनी कहानियों को बहुत कुछ बनाया बिगाड़ा है। इन सभी में पर्याप्त कहानी शिल्प है, कथा कहने का अपूर्व कौशल है, पर पता नहीं क्यों, ये सभी अपनी बहुत सी कहानियों में प्रचार से बच नहीं सके हैं और वे कहानियाँ निश्चित रूप से सिद्धान्त की तग-गली से होकर झूझरही हैं।

जीवन सन्दर्भों के यथार्थ परिवेश एवं प्रगतिशील दृष्टिकोण की चर्चा के परिप्रेक्ष्य में ही समाजवादी यथार्थवाद की चर्चा की जा सकती है। इन दोनों का परस्पर अन्योन्याश्रित सम्बन्ध है। यथार्थवाद का चित्रण जब लेखक समाजवादी दृष्टिकोण से करता है, तो वह समाजवादी यथार्थवाद ही कहलाता है। समाजवादी यथार्थवाद समाज और उसकी समष्टिगत चेतना से सम्बन्धित है। यह सामाजिक जन-क्रान्तियों से अत्यधिक अंश में प्रभावित रहता है। उन्नीसवीं शताब्दी का लगभग सम्पूर्ण रूसी साहित्य यथार्थवाद को समाजवादी सन्दर्भ में विनियमित कर ही गतिशील होता है। इस प्रकार समाजवादी यथार्थवाद में समष्टिगत चेतना का उन्मीलन होता है, जिसके पर्याय के रूप में इतिहास अवस्थित है। सामाजिक और समाजवादी में अन्तर है। सामाजिक से एक पग आगे बढ़कर समाजवादी कला का एक रूप है, जिसमें जन मन के स्पर्शों के सस्पर्श से फार्म का आविर्भाव होता है। समाजवादी भावना इसी जन मन को फार्म के आश्रय एवं स्रोत के रूप में ग्रहण करता है। व्यष्टि मन जन-मन की एक लघु लहर के रूप में ही है, जिसका अपना कोई अपना स्वतन्त्र अस्तित्व नहीं है। समाजवादी यथार्थवाद सौन्दर्य की स्थिति वस्तु में स्वीकार करता है। समाज को ऐसी विविध प्रवृत्तियाँ प्राप्त रहती हैं या समाज में उनका उदय एवं विकास होता रहता है, जिनके माध्यम से समाजवादी रूप-विधान की स्थापना कर शोषण, वर्ग-वैषम्य, आर्थिक असमानता एवं सामाजिक अत्याचार की स्थापना की जा सकती है। इससे समाज के लोगों में प्रगतिशीलता आएगी। सजग सामाजिक चेतना सम्पन्न कलाकार का यह दायित्व है कि इन विविध प्रवृत्तियों के स्वरूप को पहचाने और उनका पूर्ण कलागत इमानदारी से चित्रण कर समाजवादी रचना विधान में सहायता प्रदान करे। उचित सगति में जब वह इन प्रवृत्तियों का यथार्थवादी चित्रण करता है, तो वह समाजवादी यथार्थवाद का ही चित्रण करता है। इस प्रकार समाजवादी यथार्थवाद समाजवादी समाज के उद्देश्यों एवं विशेषताओं से सम्बद्ध रहता है जैसे कि वे हैं, या जैसे कि वे निमित्त हो रहे हैं। समाजवादी यथार्थवाद साहित्य में समाजवादी रचनात्मक प्रवृत्तियों—जिस रूप में वे वास्तविक रूप से वर्तमान हैं—का सत्य प्रतिबिम्ब होता है। समाजवादी यथार्थवाद का क्रान्तिकारी अर्थ यही है कि वह समाजवादी समाज का पूर्ण विश्वास के साथ समर्थन करता है। समाजवादी यथार्थवाद के द्वारा संचालित आशावाद के अपने तर्क हैं।

वास्तव में वह अस्तित्व को क्रियात्मक रूप में स्वीकारता है। वह यह भी मानता है कि यह अस्तित्व निर्माण है तथा यह मनुष्य की उन शक्तियों की पूर्णता है, जिसके माध्यम से उसने प्रकृति की शक्तियों पर विजय प्राप्त किया है। समाजवादी यथार्थवाद वास्तविक चित्रण के साथ सामाजिक संघर्षों के चित्रण पर बल देता है। वह पूँजीवादी व्यवस्था के विच्छिन्न होने की प्रवृत्तियों—जिनसे इस सत्य की प्रतीति



हो सके कि समाजवाद किस प्रकार उभर रहा है, के विवरण पर बल देता है। वह ऐसे समाजवाद का वर्णन करता है, जो सहज रूप से नहीं प्राप्त है, वरन् प्रतिक्रियावादी शक्तियों से सघर्ष करने हुए विकसित होता है। इस प्रकार यह पूँजीवादी बुर्जुआ सस्कृति को एक प्रतिक्रियावादी शक्ति के रूप में ही देखता है और प्रकृति की अवरोधक शक्ति के रूप में स्वीकारता है तथा इनका पूर्ण विनाश चाहता है। उद्देश्यवादिता, सामाजिक समग्रता और ज्ञान के प्रकार के रूप में कल्पनात्मक रचना की स्वीकृति का परस्पर समन्वय ही मानव में समाजवादी यथार्थवाद है। इसका मूलमंत्र 'सघर्ष' है। बुर्जुआ और पूँजीवादी वर्ग शोषण, वर्ग वैषम्य एवं सामाजिक अत्याचार में विश्वास रखता है और शोषण के मार्ग पर ही गतिशील होता है। शोषित लोगों की भावनाएँ, उनके स्वप्न, इच्छाएँ सभी कुछ उनकी स्थिति की दयनीयता, विवशता-जन्म परिस्थितियाँ, वर्ग वैषम्य के परिणाम-स्वरूप उत्पन्न आर्थिक दासता के कारण मूल्यहीन हैं। इसीलिए उनके हाथ में कोई अधिकार नहीं है। प्रकृति ऐसा नहीं चाहती पर शोषक वर्ग ऐसा जबरदस्ती करने का प्रयत्न करता है और प्रकृति के मार्ग में अवरोध उपस्थित करता है। समाजवादी यथार्थवाद इस बात की माँग करता है कि प्रत्येक जागरूक एवं प्रगतिशील लेखक ऐसे सघर्ष को बल प्रदान करे, जो इन शोषक वर्गों का नाश कर प्रकृति की अवरोधक शक्तियों को मिटाए। वह घृणित, कुत्सित एवं नग्न चिन्तन के प्रति नितास्त रूप से भी आप्रहशील नहीं है, वरन् उसका तीव्र विरोध करता है। इस प्रकार समाजवादी यथार्थवाद समाजवादी रचना विधान के पथ पर सघर्ष के माध्यम से अग्रसर कर समाजवादी मानवता के निकट हमें ले आता है। यह समाजवादी मानवतावाद मनुष्य की असीम शक्तियों के प्रति गहन रूप में आस्थावान रहता है और मनुष्य पर, उसकी प्रवृत्तियों पर एवं उसके रचनात्मक कार्यों पर पूर्ण विश्वास रखते हुए उसे समाजवाद की ओर दिशोन्मुख करता है। समाजवादी यथार्थवाद इस तथ्य को अस्वीकारता है कि मनुष्य की जीवन प्रक्रिया कई स्तरों पर गतिमान रहती है और उसका अन्वेषण कई आयामों में होता रहता है।

वह मनुष्य के आत्मान्वेषण को केवल बुर्जुआ सस्कृति एवं पूँजीवादी मनो-वृत्ति द्वारा अपनी स्वार्थपूर्ति के लिए जबरदस्ती उत्पन्न भ्रान्ति के रूप में स्वीकारता है और इतिहास की अनिवार्यताओं की पूर्ति के साधन के रूप में मूल्यहीन करता है। समाजवादी यथार्थवाद व्यक्ति को समाज की एक सामान्य इकाई के रूप में स्वीकारता है। वह वैयक्तिक स्तर पर व्यक्तिगत अनुभूतियों को, अहंवादी शक्तियों को एवं अस्तित्ववादी भ्रान्तियों को अस्वीकारता है। वह जो कुछ भी निरखता या परखता है, समाज के व्यापक परिप्रेक्ष्य में विस्तृत घरातल पर समाजवादी दृष्टिकोण से ही। इस प्रकार समाजवादी यथार्थवाद समष्टि की दृष्टि पर विजय प्रतिपादित करता है।

और समष्टि की वर्गाश्रित प्रवृत्तियों की समीक्षा करता है। वह प्रकृति को निरन्तर गतिशील मानते हुए जीवन की व्याख्या करता है। समाजवादी यथार्थवाद में साहित्य का आधार आर्थिक व्यवस्था पर आधारित है, इसके लिए आवश्यक है कि समाज में क्रान्ति हो। बहुसंख्यक पीडाग्रस्त एवं आर्थिक विवशताओं से पीड़ित लोगों के हाथ में ऐसे अधिकार हों कि वह पूँजीवाद को समूल नष्ट कर दे, जिससे समाज में शोषण का अन्त हो, वर्ग-वैषम्य समाप्त हो। किसी को असमानता का शिकार न होना पड़े, राष्ट्रीय आय का समान वितरण हो और वितरण-उत्पादन पर सामूहिक नियन्त्रण हो। समाजवादी यथार्थवाद इस पर बल देता है कि यथार्थ के क्रान्तिकारी पहलू को प्रत्येक जागरूक लेखक को आत्मसात् करके ही साहित्य सृजन में प्रवृत्त होना चाहिए, जिससे जीवन के उदात्त तत्व तो विकसित ही हों, पूँजीवाद के काले कारनामों और सफेद-पोशी का भी रहस्योद्घाटन हो।

प्रश्न स्वभावतः उठता है कि ये यथार्थ के क्रान्तिकारी पहलू क्या हैं? यह वह शक्ति है, जो पूँजीवादी व्यवस्था एवं शोषण पर आधारित सामाजिक रूप-विधान को समूल उखाड़ फेंकेगी और वे अल्पसंख्यक लोग, जो समाज के अगुआ हैं, 'राष्ट्रीय आय' के पूर्ण भाग के दावेदार हैं और सारी पूँजी के परिश्रमहीन भागीदार हैं, नष्ट हो सकें और समाजवादी व्यवस्था की पूर्ण स्थापना हो सके। जो कहानीकार इस यथार्थ के क्रान्तिकारी पहलू को पहचानने में असमर्थ है, वे कभी भी सच्चा समाजवादी यथार्थवाद चित्रित नहीं कर सकते। आधुनिक मनोविज्ञान ने निर्विवाद रूप से हमारे सम्मुख व्यक्ति के उन रहस्यों का उद्घाटन किया है, जिनसे अभी तक हम अपरिचित थे। इस प्रकार प्रथम बार हम व्यक्ति के वास्तविक रूप को समझ सकने में समर्थ हुए हैं। पर यह सोचना कि मात्र इस रहस्योद्घाटन से ही व्यक्ति के सभी कार्य-प्रक्रियाओं, विचारों तथा भावनाओं को स्पष्ट रूप से समझा जा सकता है—भ्रमपूर्ण होगा। यदि मनोविज्ञान मनुष्य के कार्य-प्रक्रियाओं, विचारों तथा भावनाओं की व्याख्या विषयगत कारणों से करता है, तो यथार्थवादी इसका विरोध करता है। फ्रायड, हैबलाक एलिस, पाँवलोव, एडलर तथा युंग आदि मनोवैज्ञानिकों के सिद्धान्तों की सहायता से व्यक्ति का कभी कोई पूर्ण चित्र उपस्थित नहीं किया जा सकता तथा मनुष्य को उसके व्यक्तिगत अन्तिम में चित्रित नहीं किया जा सकता। हालाँकि यह स्वीकारने में किसी को कोई आपत्ति नहीं होनी चाहिए कि इनकी वैज्ञानिकों ने मानव ज्ञान की यथेष्ट मात्रा में अभिवृद्धि की है और उसे नवीन परिवेश में नित्य नवीन आयाम प्रदान किए हैं और यदि कहानीकार इनकी उपेक्षा करता है, तो वह उसका अविवेकपूर्ण दुराग्रह है। लेकिन इस नवीन मनोवैज्ञानिक ज्ञान ने व्यक्ति को उसके पूर्ण रूप में परख करने में अपने आपको नितान्त रूप से असमर्थ पाया है। उन्होंने हमें जीवन का वह असत्य, कृत्रिम और अस्वाभाविक दृष्टि परिवेश प्रदान किया है,

जिसने जैनेन्द्रकुमार, इलाचन्द्र जोशी और अज्ञेय को उनके कला सृजन में सहायता प्रदान की है। उन्होंने इसी कृत्रिमता के आवरण में बजाय पूर्ण मानव व्यक्तित्व के निर्माण के खण्डित मानव व्यक्तित्व का ध्वसात्मक सृजन किया है। आज मानव जीवन में भीषण विषमताएँ हैं। मानव की प्रमुख समस्या रोटी की है, प्रेम की नहीं। हमारे राष्ट्र की सीमाओं पर बर्बर एव पशुवत् चीनी-पाकिस्तानी आक्रमण से राष्ट्र की स्वतन्त्रता को जबर्दस्त चुनौती दी गई है। आज हमारी परीक्षा का समय है। १९६२ में चीनी आक्रमण के समय स्वर्गीय जवाहरलाल नेहरू ने कहा था कि अभी तक हम अपने ही निर्मित एक कृत्रिम सृष्टि में साँस ले रहे थे और आगे बढ़ रहे थे। चीनी आक्रमण ने उस कृत्रिमता के आवरण को दूर किया है और हमें एक नए सत्य से परिचित होने का अवसर दिया है। ५ अगस्त १९६५ को कश्मीर में घुसपैठियों को भेजने और तत्पश्चात् २ सितम्बर १९६५ को छम्बर-जौड़ियाँ क्षेत्र पर अन्तर्राष्ट्रीय सीमा रेखा को पार कर पाकिस्तानी आक्रमण के समय वर्तमान प्रधानमंत्री श्री लालबहादुर शास्त्री ने कहा है कि शांति की नीति की भी एक सीमा होती है। शांति का अर्थ कायरता नहीं होता। गाँधी जी ने स्पष्टतया कहा था कि हिंसा और कायरता में मुझे एक चुनाव पड़े तो मैं हिंसा ही चुनूँगा। डॉ० राधाकृष्णन् के अनुसार कभी-कभी सुरक्षा का सर्वोत्तम ढंग आक्रमण भी होता है। परिवर्तित परिस्थितियों में ये सब नए सत्य एव यथार्थ हैं। हमारी कृषि अवस्था बहुत अधिक सतोषजनक नहीं है। हमें अधिकांश मात्रा में अपनी अन्न की मांग 'मित्र' राष्ट्रों से मगाकर पूर्ण करनी होती है, जिसके फलस्वरूप राष्ट्रीय आय का काफी भाग अनावश्यक रूप से विदेशों को चला जाता है। व्यक्ति-व्यक्ति के मध्य में घृणा का प्रसार हो रहा है। शोषण में वृद्धि और पूँजीवाद को शक्ति प्राप्त हो रही है। जो देश के शासक हैं, मन्त्री हैं, वे भ्रष्टाचार के दलदल, परिवार पोषण, मित्र वर्ग-पोषण और आत्म-पोषण में सलग्न हैं। युद्ध की स्थिति बनी हुई है। बेरोजगारी बढ़ रही है। व्यक्ति मर रहा है। ऐसी स्थिति में व्यक्ति को इस रूप विधान को पूर्णतया परिवर्तित कर नवीन क्रान्तिकारी समाज की रचना के लिए महान् संघर्ष करना पड़ेगा। यह एक ऐसा द्विपक्षीय संघर्ष है, जिसमें दोनों ही पक्ष एक-दूसरे के ऊपर प्रभाव डालते और प्रभावित होते हैं। मनुष्य को इस तथाकथित सभ्यता को परिवर्तित करने के लिए क्रान्ति करनी पड़ेगी। मनोविज्ञान ऐसी प्रेरणा देने में असमर्थ रहता है। यह प्रेरणा व्यक्ति के स्वयं उसकी विषमताएँ, उलझनें, कुण्ठाएँ, वर्जनाएँ और समकालीन सकट ही प्रदान कर सकते हैं।

मानवीय आत्मा में पूँजीवाद ने जो अराजकतावाद प्रसारित कर रखा है और निरन्तर मानव के रक्त की एक-एक बूँद चूमकर उसका शोषण कर रहा है और प्राणहीन कर उसे दिशाहारा की भाँति भटकने के लिए विवश कर रहा है, उसी पूँजीवाद के नाश के लिए व्यक्ति को क्रान्ति करनी होगी, नहीं तो वह जीवन-पर्यन्त

ही नहीं, आगे आने वाली अनेक शताब्दियों तक घुट-घुटकर मरना रहेगा, पूँजीवादी निर्दयता उस पर कभी तरस नहीं खाएगी—अतः व्यक्ति को समाजवादी व्यवस्था की स्थापना के लिए मनुष्यिक रूप से जुटना होगा। पर यहाँ यह स्मरण रखना चाहिए कि केवल ऐसी स्थितियों के चित्रण करने से ही समाजवादी यथार्थवाद का उद्देश्य नहीं पूर्ण हो जाता है। हिन्दी के बहुत से मार्क्सवादी सिद्धान्तों में विश्वास रखने वाले लेखक अपनी रचनाओं में किसी सामाजिक क्रान्ति का चित्रण करने हैं, हड़ताल कराते हैं, सत्रर्ष अक्रिय करते हैं, समाजवाद की स्थापना पर कथोपकथनों के माध्यम से भाषण देते हैं, वे वास्तव में अपनी रचनाओं की पृष्ठभूमि को ही सर्वोच्च स्थान प्रदान करते हैं। वह उनकी भयंकर भूल है। केवल इनमें ही उनकी कहानियाँ समाजवादी यथार्थवाद को स्वाभाविक अभिव्यक्ति और प्राण नहीं दे सकती। इसके लिए आवश्यक है कि इस पृष्ठभूमि में व्यक्ति का पूर्ण विकास चित्रित किया जाए, जो समाजवादी यथार्थवाद का चरम लक्ष्य है। मनुष्य मनुष्य है, जिसमें स्वयं उसके और उसकी कार्य-प्रक्रियाओं के मध्य कोई अन्तर नहीं किया जा सकता। वह अपना जीवन स्वयं जीता है और स्वयं ही उसमें परिवर्तन करता है। मनुष्य स्वयं अपना निर्माण और सृजन करता है। अतः समाजवादी यथार्थवाद को मनुष्य का पूर्ण विकास उसी के सन्दर्भ में चित्रित करना चाहिए। एजिल्स और मार्क्स दोनों ने ही शेक्सपीयर को एक आदर्श के रूप में स्वीकारा है कि मानवीय व्यक्तित्व का प्रस्तुतीकरण किए प्रकार होना चाहिए और समाजवादी यथार्थवाद चित्रित करने वाले लेखकों को शेक्सपीयर के पात्रों से और उसकी पद्धति से प्रेरणा करनी चाहिए। मानव व्यक्तित्व को जनमन का भी प्रतिनिधि होना चाहिए और स्वयं अपना भी प्रतिनिधित्व करना चाहिए। यह तथ्य, इस सन्दर्भ में, विशेष उल्लेखनीय है कि पूँजीवादी और समाजवादी यथार्थवाद में अन्तर है। एक स्पष्टतः सीमित परिवेश में गतिशील होता है, दूसरा अनिमित सीमाओं में दिशोन्मुख होता है। यह राजनीतिक या दलगत दृष्टिकोण नहीं है, वरन् व्यापक रूप से यह एक विशेष दृष्टिकोण है, वास्तव में पूँजीवादी यथार्थवाद शोषण और विध्वंस तक सीमित है, पर इसके विपरीत समाजवादी यथार्थवाद निर्माण एवं व्यक्ति के विकास पर बल देता है। साहित्य में एक भ्रान्ति और फैली हुई है कि समाजवादी यथार्थवाद का चित्रण करने वाले अधिकारी कहानीकार अपने को मार्क्सवाद का उत्तराधिकारी समझते हैं और अपनी रचनाओं में खुदकर इसका प्रचार किया है। उनकी इस प्रचार वृत्ति का कोई और प्रभाव पड़ा हो या न पड़ा हो, इतना तो उन्होंने प्रचारित कर ही रखा है कि जो मार्क्सवादी नहीं है, उन्हें समाजवादी यथार्थवाद का चित्रण करने का कोई अधिकार नहीं है। पर यह नितान्त भ्रातिमूलक धारणा है। समाजवादी यथार्थवाद के चित्रण का और कम्प्यूनिस्ट होने से कोई सम्बन्ध नहीं है। दूसरे क्षेत्रों से आने वाले

ऐसे लेखक जो साम्यवादी नहीं हैं, भी समाजवादी यथार्थवाद का चित्रण कर नवीन आयाम इस दिशा में स्थापित करने में समर्थ होते हैं। इसके लिए यह आवश्यक नहीं है कि वे अपने को साम्यवाद होने की घोषणा करें और अपनी रचनाओं में केवल इसी सत्य को प्रचारित करने का प्रयत्न करें। साम्यवादी चर्चाकार जब तक इसे नहीं स्वीकारते, वे अपने क्षेत्र को अत्यन्त सीमित कर देते हैं। समाजवादी यथार्थवाद समाज की विषमताओं और उनसे व्यक्ति के सर्पण एवं स्वयं मानव व्यक्तित्व के विकास का चित्रण करता है। पर केवल 'सर्पण' और 'क्रांति' शब्दों के आ जाने से उसे साम्यवादी रंग में रंगना तर्क संगत नहीं है। समाजवादी यथार्थवाद का परिवेश इस सीमित दायरे से भी अधिक व्यापक है और उसे सजुचित अर्थों में ग्रहण करना विवेकहीनता का परिचायक है। समाजवादी यथार्थवाद भविष्य के प्रति आशावान् बना रहता है और सत्य की प्रतिष्ठा करना अपना धर्म समझता है।

मानव की नवीन भावभूमियों पर मूल्यांकन कर सत्यान्वेषण के प्रति समाजवादी यथार्थवाद आग्रहशील रहता है और मानव व्यक्तित्व का विकास कर उसमें आशा और विश्वास का संचार करता है। समाजवादी यथार्थवाद वर्ग-वैषम्य को समाप्त कर पूँजीवाद का नाश चाहता है और ऐसे समाज की स्थापना चाहता है जिसमें विकास करने जीवन जीने सुखी रहने का सबको समान अवसर प्राप्त हो। समाजवादी यथार्थवाद मनुष्य में आशा एवं आत्मविश्वास की भावना जगाकर उसे नवीन प्रेरणा देता है। समाजवादी यथार्थवाद साहित्य और कला में यथार्थवादी चित्रण पर बल देता है। मानवीय शक्तियों के विकास के प्रति वह आग्रहशील है। वह मानव प्रगति की अवरोधक शक्तियों का रहस्योद्घाटन करता है। इसका कार्य अतीत काल का व्याख्यात्मक चित्रांकन मात्र नहीं बरन् वर्तमान की क्रान्तिकारी सफलताओं को एक सूत्रता में आबद्ध करने में सहायक होना एवं भविष्य के लिए महान् समाजवादी उद्देश्यों का स्पष्टीकरण करना भी है। समाजवादी यथार्थवाद व्यापक दृष्टिकोण को अपनाता है और इसकी क्षमता उन्हीं लेखकों में व्याप्त हो सकती है, जो वर्तमान को भविष्य के सन्दर्भ में मूल्यांकित कर सकने में समर्थ हैं। यही दृष्टिकोण वास्तव में समाजवादी यथार्थवाद की आधारशिला होनी चाहिए। उसकी विशेषता प्रमुख रूप से दूरदर्शिता में ही निहित है। वह भविष्य के प्रति अत्यधिक आस्थावान् एवं मानव जीवन की अखण्डता के प्रति निष्ठावान् है। वास्तव में समाजवादी यथार्थवाद अतीत की व्याख्या, वर्तमान का मनन चिंतन एवं भविष्य के प्रति दूरदर्शिता की शक्ति अपनाने पर बल देता है। समाजवादी यथार्थवाद उस वर्ग की भांति, जिसका वह निर्माण करता है, वर्तमान और भविष्य में अवस्थित रहता है। यह पूरा साहचर्य एवं आत्मविश्वास से भविष्य का सामना करता और आशावादी भविष्य के परिप्रेक्ष्य में ही वर्तमान को चित्रित करता है। इस प्रकार बर्जुआ समाज

के सामाजिक यथार्थवाद से समाजवादी यथार्थवाद बिल्कुल अलग हो जाता है। एक हमें रूढ़ियों की सकीर्णता में पीछे खींचता है, तो दूसरा हमें रूढ़ि मुक्त कर प्रगतिशीलता की ओर लिये चलता है। इस प्रकार एक सीमित है दूसरा गतिशील है। समाजवादी यथार्थवाद किसी राजनीतिक मतवाद का घोषणा-पत्र नहीं : वरन् आस्था एवं सकल्प से सम्बन्धित एक प्रगतिशील दृष्टिकोण है। इस प्रकार स्पष्ट है और ऊपर वहाँ भी जा चुका है कि इसके चित्रण के लिए लेखक का कम्युनिस्ट होना किसी भी रूप में आवश्यक नहीं है। जिस लेखक में सजग सामाजिक चेतना होगी, प्रगतिशील दृष्टिकोण होगा और सामाजिक दायित्व का निर्वाह करने की भावना होगी, वह चाहे कम्युनिस्ट हो, या न हो, वह समाजवादी यथार्थवाद का ही चित्रण करेगा और करता है।

हिन्दी में समाजवादी यथार्थवाद का चित्रण प्रारम्भ करने का श्रेय वैसे प्रेमचन्द को है और उसे यशपाल ने कुछ आगे बढ़ाया भी, पर दोनों ही समाजवादी यथार्थवाद का सफल चित्रण करने में असमर्थ रहे हैं। प्रेमचन्द तो अपने आदर्शवाद के कारण असमर्थ रहे और यशपाल अपनी अतिरिक्त सिद्धान्तवादिता के कारण ऐसा नहीं कर सके। उन्होंने कभी अपना कदम सिद्धान्तवादिता के आगे नहीं बढ़ाया, इसीलिए उनकी रचनाओं में गहनशीलता अधिक है। वे अपने सिद्धान्तों के लिये पात्र गढ़ते हैं, जो अपने आप में प्राणहीन होते हैं। इसीलिये वे पात्र कोई क्रान्ति या सवर्ष उत्पन्न नहीं करते, वरन् कहानीकार स्वयं अपनी घोषणाओं द्वारा यह करने का प्रयत्न करता है। यशपाल के अतिरिक्त रागेय राघव, अमृतराय, भैरवप्रसाद गुप्त आदि कहानीकारों ने इस युग में समाजवादी यथार्थवाद का चित्रण अपनी कहानियों में किया है।

पीछे कहा जा चुका है कि इस युग की कहानी का मूलाधार मनोविज्ञान बन गया और इस सन्दर्भ में मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद के प्रति कहानीकारों का आग्रह बढ़ा। मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद यद्यपि बाह्य जगत् की सत्ता को अस्वीकारता नहीं तथापि मानवीय अर्जंगत, उसकी बौद्धिकता एवं भावनात्मकता को ही अधिक बल प्रदान करता है। वह व्यक्ति चेतना की गहनता की माप एवं चेतना मन के आधारभूत उप-चेतन एवं अचेतन का रहस्योद्घाटन करता है। मानवीय चेतन मन दुर्बल एवं शक्तिहीन है। वह प्रगतिशील जीवन के परिस्थितियन्त्र बन्धनों की शृंखलाओं को विच्छिन्न करना चाहता है और अवचेतन मन की अतृप्त कामनाओं, कुण्ठाओं एवं वर्जनाओं से प्रेरणा ग्रहण कर तृप्ति के अन्वेषण के प्रति गतिशील होता है। यह अवचेतन मन चेतन मन की अपेक्षा अधिक शक्तिशाली होता है और प्रत्येक नियन्त्रण एवं सीमाओं को अस्वीकृत कर देता है, पर मनुष्य जीवन जीने के लिये मर्यादाओं एवं अनुशासन का पालन करना होता है। अवचेतन मन के लिये सभ्यता, संस्कृति

एवं श्लीलता अर्थहीन होते हैं, पर चेतन मन के लिये यही प्रवृत्तियाँ अनिवार्य होती हैं। इस प्रकार एक विरोधाभास एव कटुता की स्थिति उत्पन्न हो जाती है, जिसका प्रकाशन मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद करता है। यह मनुष्य की परिकल्पना व्यक्ति रूप में करके उपचेतन और अचेतन मन की जटिल एवं विषम ग्रन्थियों को सुलभाने का कार्य करता है, पर इससे सबसे बड़ी हानि यह हुई कि मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद ने मानव को अर्द्धविक्षिप्त, काम लोलुप और मानसिक विकारों से ग्रस्त रोगी के रूप में परिणत कर दिया और जीवन के अशोभन एव अवांछनीय तत्वों के चित्रण पर बल दिया जाने लगा। जहाँ तक मानव-स्वभाव का प्रश्न है, मनुष्य जैसा है, उसे स्वीकारने में न तो किसी को आपत्ति होनी चाहिये और न ही उस पर किसी को लज्जा होनी चाहिये। यह सत्य है कि इस क्षणवादी युग में कोई भी मनुष्य स्वयं में पूर्ण नहीं है। सभी भीतर से टूटे हुए हैं, बिखरे हुए हैं, सभी की आत्माएँ खंडित हैं, सभी के विश्वास जर्जरित हैं। यह सभी सत्य है कि मनुष्य में वासना है, पाप है, घृणा है, कोई मनुष्य इससे वंचित नहीं है और इसे अस्वीकारना सत्य-विमुख होना होगा। यथार्थवाद की रक्षा के नाम पर कहानियों में इसके चित्रण पर भी किसी को आपत्ति नहीं होना चाहिये। पर जब मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद के नाम पर यथार्थवाद की रक्षा एव सत्यानुभूति से प्रेरित चित्रण करने के बहाने मनुष्य की अन्य समस्याओं को छोड़ केवल काम इच्छाओं एव उनके हनन से होने वाले 'दुष्परिणामों' का रसमय चित्रण किया जाने लगता है, तो यह अवांछनीय होता है, साथ ही साहित्य की श्रेष्ठता एव गौरव के लिए कलकपूर्ण भी :

दुःख तो तब होता है, जब ऐसे गोपनीय स्थलों के चित्रण में लेखक साकेतिकता छोड़ विवरणात्मकता पर उतर आता है और यह भूल जाता है कि साहित्य सृजन की भी कुछ सीमाएँ हैं, जिनका पालन करना प्रत्येक लेखक के लिए बांछनीय होता है। मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद आत्मोपलब्धि पर तो बल देता है, पर उसकी सृजन प्रक्रिया में आत्मान्वेषण का मार्ग अत्यन्त सीमित, सकीर्ण एव विषमताओं से पूर्ण है। वह मनुष्य के आत्मत्व को पूर्ण निश्चित, पशुधर्मी और अनिवार्यतः विकृत प्रवृत्तियों से परिपूर्ण स्वीकारता है, इसीलिये मनुष्य का अत्यन्त घृणास्पद चित्र उपस्थित करने में मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद सहायक होता है। मोटे रूप से मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद ने व्यक्ति की अन्तर्चेतना पर ही अधिक बल दिया है और उसकी अवचेतन मन की प्रक्रियाओं का यथार्थवादी ढंग से चित्रण किया जाने लगा। इस प्रक्रिया में व्यक्ति की सामाजिकता समाप्त हो गई और व्यक्तिवादी सत्ता वियसित होने लगी व्यक्ति और समाज के मध्य खाई बढ़ने में मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद महत्वपूर्ण रूप से क्रियाशील रहा है। मानव अन्तः में बड़ी जटिलताएँ हैं। वहाँ आदर्श और आदर्शहीनता का साम्य है। वहाँ लज्जा और लज्जाहीनता का साम्य है। वहाँ सभ्यता और असभ्यता

का साम्य है। मनुष्य इसी साम्य को बनाये रखने का निरन्तर अथक प्रयास करता है, पर वह कम ही सफल हो पाता है। यह साम्य बनता-बिगड़ता रहता है, जिसके परिणामस्वरूप व्यक्ति अत्यन्त विचित्र-विचित्र व्यवहार करने लगता है और उसका व्यक्तित्व विचित्रताओं का सग्रहालय बन जाता है। एक व्यक्ति प्रेम में अत्यधिक वासनापरक होता है। वह प्रेम के सम्बन्ध में सामाजिक अनुशासन को अस्वीकृत करता है। उसका प्रेम केवल स्वार्थ पर आधारित होता है और भोग को ही वह प्रेम का एकमात्र उद्देश्य समझता है और जीवन में नित्य नई-नई नारियों से संपर्क की कामना करता है। मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद मानव व्यक्तित्व की इस बाह्य विशेषताओं का वर्णन तो करता ही है, वह थोड़ी और गहराई में जाकर उन प्रवृत्तियों के अन्वेषण का प्रयत्न करता है, जिसके परिणामस्वरूप वह व्यक्ति इस विशेष स्वभाव का बन गया। उन अन्वेषित प्रवृत्तियों के वर्णन में मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी सयम-असयम जैसे प्रश्नों को ठुकरा देता है और यथार्थवाद पर बल देते हुए उनका सत्य चित्रण करता है। आधुनिक कहानियों का यही धर्म स्वीकारा गया कि वे व्यक्ति के अतिरिक्त जीवन भावनाओं एवं विचारों को चित्रित करें। वैसे आज नैतिकता की परिभाषाएँ काफी परिवर्तित हो चुकी हैं और कल उनमें और भी परिवर्तन होगा यह सर्वथा निश्चित है। इसके साथ ही आज सामाजिक अनुशासन पूर्णतया विच्छिन्न हो गया है और कन सामाजिक अनुशासन का कोई नाम भी लेगा, इसमें सन्देह है। सामाजिक सयम और मर्यादा तो आज ही अस्वीकार जाने लगे हैं। ऐसी स्थिति में प्रश्न उठता है कि कहानीकार का दायित्व क्या है? निर्माण का या विध्वंस का? क्या वह ऐसी कृतियों का सृजन करे, जिनमें यथार्थवाद के नाम पर ऐसी प्रवृत्तियों का चित्रण हो, जो व्यक्ति की मन स्थिति पर निराशा और घुटन के कुहासे बादल चिरकर आशा और विश्वास की नवीन राशियाँ बिखेर कर उसे निर्माणोन्मुख करे, या वह ऐसे कामुक साहित्य का सृजन करे, जिसे पढ़कर पाठक 'रसास्वादन' करे! जहाँ तक मैं समझता हूँ ध्वसात्मक साहित्य सृजन से तो अच्छा है कि 'साहित्यकार' कोई व्यवसाय प्रारम्भ करे, या कुछ और करे, पर व्यक्ति, समाज और राष्ट्र को गुमराह करके उसे दिशाहारा की भाँति भटकने की प्रेरणा देने का उसे कोई अधिकार नहीं है। मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद की इन परिस्थितियों में कठिन परीक्षा होती है, यथार्थवाद के चित्रण के साथ किरी को भी शिकायत नहीं हो सकती, पर यथार्थवाद के चित्रण के साथ यह महत्वपूर्ण तथ्य सदैव ही स्मरण रखना चाहिए कि यथार्थवाद के साथ निर्माण का भी अनेक कम महत्वपूर्ण नहीं है।

मनुष्य के अन्तस् की सभी भावनाओं के सत्य चित्रण पर मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद बल देता है। पर इसने साहित्य और समाज को कामुक तथा उत्तेजक कथानक दिए हैं, जो अबतक एव अशोभन है। इसने ऐसे पात्रों का सृजन किया है, जो



बीमार है कामलोलुप है, काम एव अतृप्त वासना के कारण जिनके व्यक्तित्व खण्डित है जिनके जीवन में प्रारम्भ से अन्त तक सेक्स ही सेक्स है। उनके अन्दर ऐसी गर्मी है कि  $103^{\circ}$  या  $105^{\circ}$  के बीच में बुखार होने के बावजूद नज़्म पर नहानी हुई किसी कमला, विमला या नीला को देख या अपनी खिडकी के नीचे से जाती हुई किसी नीता रीता, या अनीता को देखकर 'सौन्दर्य बोध' से अभिभूत हो झट ऊपर मजिल से नीचे कूद जाएंगे, उसे अपनी बाँहों में भरकर उसके 'गर्भ' ओठों पर अपने 'गर्भ' ओठ रख देंगे और चुम्बनो की बौछार कर देंगे। डी० एच० लोरेस ने तो यहाँ तक कहा कि मनुष्य के अन्तः को किसी कैदी की भाँति पिंजड़े में बन्द न रखकर मुक्त का देना चाहिये। उसकी इच्छाओं एवं भावनाओं को नियंत्रित करना श्रेयस्कर नहीं है, उन्हें 'स्वतन्त्र वायु' मिलती रहनी चाहिए, जिससे उन्हें प्राण सजीवनी मिलती रहे। मानव जीवन का सुख और उल्लास इसी में निहित है। आधुनिक युग इसी विचार-धारा में बह चला, जिसकी उपलब्धि शून्य है। मैं पूर्ण विश्वास से कह सकता हूँ कि ऐसे मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद के चित्रण से कोई लाभ न हो रहा और न होगा, जो मनुष्य के निर्माणोन्मुख न करके उसे कामलोलुप बनाए और प्रेरणादायक यथार्थवादी साहित्य न प्रदान कर वासनापरक कामोत्तेजक साहित्य प्रदान करे। यहाँ यह सब कहने का मेरा यह अभिप्राय बिल्कुल ही नहीं है कि मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद का पूर्ण तिरस्कार होना चाहिये और उसका चित्रण कहानियों में न होना चाहिये। मनुष्य के अन्तः में ऐसे अनेक भाव हैं, जिन्हें हम सांकेतिक ढंग से भी चित्रित करके मनोवैज्ञानिक यथार्थवाद के महत्व की रक्षा कर सकते हैं और साहित्य को विकृतियों विध्वंस की छाया एवं कामोत्तेजना के प्रभाव से बचा सकते हैं।

मनोविज्ञान का दूसरा रूप मनोविश्लेषणवाद के रूप में प्राप्त होता है जो मुख्य-तया फ्रायड के सिद्धांतों से सम्बन्धित है। उसके सिद्धांत व्यक्ति के जन्म के पूर्व ही प्रारम्भ होते हैं और उसकी मृत्यु के समय रुक जाते हैं, जब उसका अवचेतन क्रिया हीन हो जाता है और मृत्यु-जीवी की विजय होती है। उसके सिद्धांतों में हमारे जीवन के अवचेतन काल और हमारी निद्रा का समावेश है। प्लेटो के 'Republic' का उल्लेख करते हुए फ्रायड का कथन है कि प्रायः सभी विशेषताओं से सपन कोई व्यक्ति उन सभी अवाञ्छनीय कार्यों को करने का स्वप्न देखकर ही सतोषकर लेता है, जो कोई व्यक्ति में होते हैं। फ्रायड ने केवल अवचेतन मस्तिष्क अस्तित्व को स्वप्नों के लक्ष्य से सिद्ध ही करता है, अपितु उसका मनुष्य जीवन में महत्वपूर्ण स्थान भी सिद्ध करता है। अवचेतन वह गहन सुरक्षित स्थान है। जहाँ अवाञ्छनीय तत्व सग्रहीत होते रहते हैं। जीवन के ये अवाञ्छनीय तत्व अधिकांश रूप में काम से सम्बन्धित होते हैं। स्वप्न इस कथन की साकारता सिद्ध करते हैं क्योंकि स्वप्नों के

प्रत्येक तत्व की काम सम्बन्धी व्याख्या होती है। फ्रायड के अनुसार स्वप्नों की व्याख्या मानसिक जीवन में अवचेतन के ज्ञान का साधन है। यह अवचेतन किसी प्रकार भी प्रकार की सीमा बन्धन नहीं स्वीकारना चाहता, इस लिए फ्रायड ने यह तर्क उपस्थित किया कि एक प्रकार का चेतन प्रहरी भी अवचेतन के साथ क्रियाशील रहता है, जो अवचेतन की इच्छाओं एवं प्रक्रियाओं को नियन्त्रित करता है। इस नियन्त्रण का कारण यह है कि अवचेतन की इच्छाएँ या प्रतिक्रियाएँ, जो काम सम्बन्धी हैं, उनकी स्वतन्त्र अभिव्यक्ति मनुष्य की चेतनता से टकराती है, जो बाह्य सृष्टि से मचालित होती है तथा जिसमें नैतिक मान्यताओं, सभ्य व्यवहारों की अनिवार्यता और अनुशासन सम्बन्धी आवश्यकता का समावेश होता है। इस अवचेतन की काम सम्बन्धी भावनाओं के नियन्त्रण के दुष्परिणाम होते हैं और जीवन में अत्यन्त विरोधाभास की स्थिति उत्पन्न हो जाती है। जीवन स्वाभाविक अवस्था में आस्थाहीन ढंग से तभी जीया जा सकता है, जब किसी प्रेम बिन्दु की दिशा में काम भावनाओं की गतिशीलता स्वतन्त्र और अवरोध मुक्त रहती है। काम भावनाओं की शक्तियों का सामाजिक उद्देश्यों के लिए उदात्तीकरण पूर्णतया कृत्रिम और खतरनाक है, क्योंकि यह उदात्तीकरण 'त्याग' की माग करता है और इस प्रकार कुण्ठित काम भावनाएँ अन्य प्रकार से अपने को 'शान्त' करने का प्रयत्न करती हैं। उदाहरणार्थ आत्मप्रेम, आत्महन्तन और आत्मपीडन आदि में मनुष्य सन्तोष खोजने लगता है, जो मानव-व्यक्तित्व के लिए हानिप्रद है। और क्योंकि इसमें से किसी के भी परिणाम अप्रवाञ्छनीय हैं नियन्त्रण रखने का कार्य भी अप्रवाञ्छनीय है। पर वास्तव में काम-भावनाएँ हैं क्या, इसका फ्रायड ने कभी सन्तोषजनक उत्तर नहीं दिया। पहले उसने कहा था कि यह पूर्व-चेतन में स्थित है और चेतन की रक्षा उन अप्रवाञ्छनीय अशोभन विचारों से करता है, जिनका जन्म अवचेतन में होता है किन्तु इस व्यवस्था में वह बाद में सन्तुष्ट नहीं हुआ और उसने मनुष्य के मानसिक स्थान वृत्त को पुनः सगठित करने का निश्चय किया और इस प्रकार उसने मनोधात्व को Super Ego, Ego और id में विभाजित कर दिया।

फ्रायड के इस नए विभाजन की अत्यन्त तीव्र आवश्यकता थी, क्योंकि उसके पहले के चेतन, पूर्व-चेतन और अवचेतन का विभाजन सन्तोषजनक नहीं था। उसका सेन्सर का सिद्धान्त ही पूर्णतया अमन्तोषजनक था। मानसिक जीवन के उसके नवीन विवरण में ID द्वारा प्रकट की गई इच्छाओं का Ego दमन कर्त्ता है। ID का सम्बन्ध काम-भावनाओं से रहता है। Super Ego सभी सामाजिक अनुशासन सम्बन्धी विचारों का प्रतिनिधित्व करता है। तब भी ego और Super ego का क्षेत्र अवचेतन में भी पड़ता है; साथ ही पूर्व-चेतन और अवचेतन से क्षेत्रों में भी। ऐसी स्थिति में स्पष्ट है कि ego काम-भावनाओं के दमन का कार्य करता है, क्योंकि Super ego

एक नैतिक आलोचक बन जाता है, जो ego में अचेतन अपराध भावना बनाए रखता है। यहाँ यह भी उल्लेखनीय है कि फ्रायड ने Super ego का एक छोटा सा अग्र चेतन क्षेत्र में स्वीकारा, जबकि ID पूर्णतया अचेतन है। इन प्रकार फ्रायड ने यह सिद्ध करने का प्रयत्न किया कि अब सेन्सर का दमन कार्य स्वयमेव होगा, न कि व्यक्ति पर अपनी इच्छा पर निर्भर होगा। जब यह चेतन मन का प्रतिरोधक सृष्टावस्था में होता है, तभी स्वप्नों का निर्माण होता है, जिनके मूल मनुष्य की अतृप्त आकांक्षाएँ और वासनाएँ होती हैं। फ्रायड का मनोविश्लेषण का सिद्धान्त इसी पर आधारित है। उसके अनुसार मनुष्य की काम सम्बन्धी इच्छाएँ स्वाभाविक और अनिवार्य हैं और उसने जीवन के विकास में इसकी सापेक्षिकता प्रमाणित की है। काम इच्छाओं से कोई व्यक्ति विमुक्त नहीं हो सकता और इसके आधार पर निर्मित पाप पुण्य, नीति-अनीति आदि की मान्यताएँ भ्रातिपूर्ण हैं। मनोविश्लेषणात्मक पद्धति के अनुसार व्यक्ति का असन्तोष, उसकी पीड़ाएँ निराशा आदि कुठाजन्य परिस्थितियों के कारण उत्पन्न होती हैं। ये कुंठाएँ व्यक्ति के अचेतन में संग्रहीत रहती हैं और मानव जीवन को संचालित करती हैं। यह चेतन मन की अपेक्षा अधिक शक्तिशाली होता है। मनुष्य इसलिए इसके हाथों में अवश सा जीवन में गतिशील होता है। मनुष्य के आन्तरिक जगत का अध्ययन ही साहित्य में मनोविश्लेषणवाद कहलाता है। फ्रायड मन की सक्रियता में विश्वास प्रकट करता है। मन का वास्तविक कार्य बुद्धिराज नहीं, अपितु आवेगात्मक है तथा चेतन और अचेतन दोनों ही अवस्थाओं में मन प्रयत्नशील होता है। फ्रायड ने अचेतन पर अधिक बल दिया है। उसके अनुसार मन एक गम्भीर और तरंगित सागर है। वह प्रत्यक्षो, बौद्धिक, प्रतिक्रियाओं, विचारों और संवेदनाओं का ही समूह नहीं है और न विचार या संवेदना आदि से मुक्त एक आध्यात्मिक पदार्थ ही है। अपने सिद्धान्तों में फ्रायड ने 'काम' शब्द का प्रेम के लिए अत्यधिक व्यापक अर्थ में प्रयोग किया है। तथा काम के नियन्त्रण का प्रबल विरोध किया है। फ्रायड के अनुसार शिशु में आत्मरति होती है। वह अपने शरीर से प्रेम करता है और स्वाभाविक प्रवृत्तियों की तृप्ति से सुख लाभ करता है। इस अवस्था को आत्माशक्ति की अवस्था कहते हैं। ज्यों-ज्यों वह बड़ा होता जाता है, त्यों-त्यों वह समलिंग कामुक या समलिंगीय के साथ व्यवहार करने लग जाता है। एक लड़का ज्यों-ज्यों प्रौढ़ होता जाता है। एक युवक युवती से प्रेम करता है। इसी प्रकार आत्मरति, समलिंगीय रति और विषमलिंगीय रति है, जो मातृ-ग्रंथि और पितृ-ग्रंथि का रूप लेती है। मातृ-ग्रंथि पुरुष शिशु का अपनी माता के प्रति आकर्षण और अपने पिता के प्रति द्वेष की प्रवृत्ति है। जब विषमलिंगीय रति के आगमन के साथ वास्तविक लिंगीय कामुकता का उदय होता है, उसके पूर्व ही ये ग्रंथियाँ निमित्त हो जाती हैं।

जैसे-जैसे बालिका की आयु वृद्धि होती जाती है, सामाजिक नियन्त्रण के कारण

रिता के प्रति उसकी वासना का दर्शन होता जाता है और वह एक अचेतन इच्छा का रूप धारण कर लेती है। यह दबी हुई अचेतन पितृ ग्रन्थि अनेक मानसिक विकृतियों को जन्म देती है। फ्रायड ने दो अन्य अभिव्यक्तियों की भी बात कही है, जो स्व-पीडन जनित कामानन्द और पर-पीडन जनित कामानन्द का रूप लेती है। पहले अपने को पीड़ित करने की प्रवृत्ति, दूसरी प्रेम के विषय को पीड़ित करने की प्रवृत्ति है। फ्रायड निर्दयता और विनाशता के सभी अन्य रूपों का समावेश करके काम प्रत्यय को व्यापक बना देता है। इसे उसने जीवन-प्रवृत्ति कहा है। जिसकी विरोधिनी मृत्यु प्रवृत्ति है। कुछ व्यक्तियों में आत्मघात की प्रवृत्ति प्राप्त होती है। शाश्वत शान्ति या निर्वाण की इच्छा मृत्यु प्रवृत्ति की अभिव्यक्ति है। व्यक्ति के अन्दर कोई प्रवृत्ति ऐसी होती है, जिसका लक्ष्य मृत्यु होता है। वह आत्म-पीडन और प्रेमी व्यक्ति के पीडन तक की जीवन प्रवृत्ति और मृत्यु प्रवृत्ति का सम्मिलित फल मानता और दोनों के विरोध को स्वीकारता है। वास्तव में फ्रायड का मनोविश्लेषण सिद्धांत कामुकता दमन और शैशवावस्था के तीन स्तम्भों पर आधारित है। शैशवावस्था में बालक की अतृप्त कामुकता दबी हुई अचेतन इच्छा का रूप धारण कर लेती है। इससे स्थायी ग्रन्थि का निर्माण हो जाता है। यह ग्रन्थियाँ पीडा की अनुभूति से रगे हुए विचारों के समुच्चय हैं। इस प्रकार फ्रायड के अनुसार अचेतन मन की सबसे प्रबल वासना काम वासना है। काम-वासना सम्बन्धी भावनाओं पर सामाजिक नियन्त्रण रहता है।

एक दूसरे मनोवैज्ञानिक विद्वान एडलर ने इससे भिन्न अपना विचार प्रकट किया। उसके अनुसार प्रभुत्व कामना या आत्माभिव्यक्ति ही मनुष्य की प्रबल इच्छा होती है। मनुष्य जन्म लेने के कुछ समय पश्चात् ही अपनी हीनता या असहाय्यता की अनुभूति से पीड़ित होने लगता है। वह अज्ञात रूप से अपनी हीनता और विवशता से मुक्ति पाने के लिए प्रयास करना प्रारम्भ कर देता है। जाने अनजाने प्रत्येक व्यक्ति दूसरे पर विजय प्राप्त कर उस पर अपनी महिमा प्रतिपादित करने का प्रयास करता है। उसमें महत्वाकांक्षाएँ होती हैं। सबसे उच्च स्थान प्राप्त करने और सम्मानित होने का स्वप्न होता है और उसे ही साकारता प्रदान करने का वह प्रयत्न करता है। अपने व्यक्तित्व में न्यूनताओं को छिपाकर अपनी विशेषताओं को अधिकाधिक विकसित कर वह समाज में दूसरों की श्रद्धा का पात्र बनना चाहता है। प्रायः पढ़ने-लिखने में कमजोर विद्यार्थी कुशल खिनाड़ी बन जाते हैं। इसका कारण यही है कि विद्यार्थी की मन स्थिति में शिक्षा के प्रति कोई रुचि नहीं है और अपनी असफलताओं से भी वह अनभिज्ञ नहीं रहता, अतः वह अपने खेलने की कला का अधिकाधिक विकास कर अपनी शिक्षा की कमी पूर्ण कर मानसिक तुष्टि प्राप्त करता है। यही पक्ष विरोध है, जिससे मानव जीवन संचालित होता है। वास्तव में मानव अपनी कमियों को छिपा कर, अपनी विशेषताओं में वृद्धि कर दूसरों को प्रभावित करने का जो प्रयत्न करता

है, उसी में जीवन की गति भी सन्निहित होती है और मानव जीवन के सवालन का सूत्र उन्हीं के हाथों में रहता है, मनुष्य अपने अन्दर एक जीवन शैली का निर्माण कर है और उसी के अनुरूप जीवन को गतिशील करने का प्रयास करता है। फ्रायड ने मानसिक विकृतियों की पृष्ठभूमि में दमित-शमित काम-वासनाओं की क्रियाशीलता स्वीकृत की थी। उसके अनुसार मानसिक सन्तुलन इसलिए समाप्त हो जाता है क्योंकि दमित-शमित काम भावनाएँ अचेतन से मुक्त हो चेतन के साम्राज्य में घोर अराजकता और प्रबल अस्थिति की स्थिति उत्पन्न कर देती हैं। किंतु एडलर ने इसे नहीं स्वीकारा। मानसिक विकृतियों का कारण उसके अनुसार यह है कि अपने को अत्यन्त श्रेष्ठ और सबकी श्रेष्ठता का पात्र बनाने की जिस जीवन शैली का निर्माण मनुष्य के अन्दर हुआ है, उसमें सामाजिक और वैयक्तिक आदर्शों का सामंजस्य सम्भव नहीं हो सकता। इस जीवन शैली का निर्माण सभी में होता है क्योंकि सभी हीनता की भावना से पीड़ित होते हैं।

युग ने समाज प्रेम की वासना पर अपना ध्यान केन्द्रित किया है। जिस प्रकार प्रत्येक व्यक्ति में अपने प्रभुत्व आकर्षण व्यक्तित्व और दूसरों पर अपनी उच्चता का भाव जमाने की प्रबल आकांक्षा होती है, उसी भाँति समाज के साथ ऐक्य स्थापित करके समाज के साथ अपने आदर्श सम्बन्ध बनाने की इच्छा भी वर्तमान रहती है। युग ने मानव को दो वर्गों में विभाजित किया है—बहिर्मुखी और अन्तर्मुखी। बहिर्मुखी व्यक्ति में सामाजिक वृत्तियाँ, दूसरों से निकटतम सम्बन्ध स्थापित करने की भावना प्रबल रहती है। इसके विपरीत अन्तर्मुखी व्यक्ति में सामाजिक भावनाओं की न्यूनता होती है, वह अपने को अपने तक ही सीमित रखता है।

इसी समय गेस्टाल्टवादी मनोविज्ञान का भी अधिक प्रचलन हुआ। उसके अनुसार अनुभव या व्यवहार का प्रत्येक रूप एक अपूर्व समष्टि है, जिसका तत्वों में विश्लेषण नहीं हो सकता। इसने सगठित समष्टियों पर बल दिया है। मानव तन एक गेस्टाल्ट है, वह भागों या अवयवों का योग-मात्र ही नहीं है। हम किसी वस्तु को एक समष्टि या इकाई के रूप में ही देखते हैं, हम उसे भागों के समूह के रूप में नहीं देखते। प्रत्यक्ष का विषय सदैव एक समष्टि एक गेस्टाल्ट होता है। प्रत्यक्ष में आकृति और पृष्ठभूमि में अन्तर है, पृष्ठभूमि आकृति का प्रत्यक्ष होता है। जिस प्रकार शशि आकृति होता है, नभ पृष्ठभूमि। पृष्ठभूमि की सीमा अनन्त होती है, जो आकृति की अपेक्षा महत्वहीन होती है, क्योंकि आकृति अधिक ध्यान आकर्षित करती है। मनोविश्लेषण की इन नवीन विचारधाराओं ने हिन्दी कहानीकारों को इस युग में एक नवीन दृष्टि दी और उनमें शैलीगत नवोन्मेष की भावना का जन्म हुआ। जैनेन्द्रकुमार, अज्ञेय और इलाचन्द जोशी तथा पहाड़ी आदि कहानीकारों ने अपनी कहानियों में मनोविश्लेषणवादी प्रवृत्तियों का चित्रण किया है।

इस युग की कहानियों में अन्य प्रवृत्ति व्यक्तिवाद है। साधारण व्यक्तियों के दैनिक जीवन से कहानियों का सम्बन्ध प्रायः दो महत्वपूर्ण तथ्यों पर आधारित रहता पहला तो यह कि समाज को प्रत्येक व्यक्ति का अत्यन्त उच्चस्तर पर मूल्यांकन करना चाहिए और गम्भीर साहित्य के लिए उसे विस्तृत विवरणों में विश्वास और कार्यों में यथेष्ट अन्तर होना चाहिए। यह विवरण कम से कम इस प्रकार का होना चाहिए कि दूसरे साधारण व्यक्ति अर्थात् जो पाठक है, वे भी अपनी रुचि प्रकट कर सकें। पर कहानी के अस्तित्व से सम्बन्धित दोनों तथ्यों में से कोई भी अत्यन्त व्यापकता अभी हाल तक नहीं प्राप्त कर सका, क्योंकि वे दोनों ही समाज के विकास पर निर्भर हैं, जिसमें व्यक्तिवाद से प्रतिपादित एक दूसरे पर निर्भर रहने के तत्त्व प्राप्त होते हैं। व्यक्तिवाद शब्द बहुत प्राचीन नहीं है। १९वीं शताब्दी के मध्य से ही इसका प्रयोग प्रारम्भ हुआ है। प्रत्येक युग और प्रत्येक समाज में असंदिग्ध रूप से ऐसे कुछ व्यक्ति निश्चय ही रहते हैं, जो अपनी असाधारण स्थिति तत्कालीन विचारधारा से स्वतन्त्र रहने और अपनी 'स्वतन्त्र' चेतनशीलता के कारण व्यक्तिवादी कहे जा सकते हैं, पर व्यक्तिवाद का सिद्धांत इससे भिन्न कुछ और ही है। इसकी परिधि में एक पूरा समाज आ जाता है, जो प्रत्येक व्यक्ति की अपनी स्वतन्त्र विचारधारा जो उसे दूसरे व्यक्तियों से सर्वथा भिन्न स्थान प्रदान करती है तथा विचार एवं कार्यों की प्राचीन परम्परा से अलग रहने की प्रवृत्ति से संचालित होता है : परम्परा एक ऐसी शक्ति है, जिसमें सदैव ही सामाजिक तत्वों का समावेश होता है, न कि व्यक्तिवादी तत्वों का। इस प्रकार के समाज का अस्तित्व स्पष्ट है एक विशिष्ट ढंग से वैचारिक दृष्टिकोण पर निर्भर करता है। विशेष रूप से एक आर्थिक और राजनीतिक संगठन पर, जो कि अपने सदस्यों को अपने द्वारा सम्पादित किए जाने वाले कार्यों में विभिन्न वैचारिक दृष्टिकोण अपनाने की तथा उस व्यक्तिगत आयडियोलॉजी अपनाने की स्वतंत्रता व्यापक, जो प्राचीन परम्पराओं पर नहीं, बरन व्यक्तिगत इच्छाओं पर आधारित होती है। चाहे उनकी सामाजिक स्थिति कुछ भी हो और चाहे उनकी अपनी व्यक्तिगत सीमाएँ कुछ भी हो।

यह साधारणतया निश्चित है कि आधुनिक समाज असाधारण रूप से इस सदर्भ में व्यक्तिवादी है और इसके आविर्भाव को अनेक ऐतिहासिक कारणों में दो सर्वाधिक महत्वपूर्ण हैं। एक तो आधुनिक व्यावसायिक पूँजीवाद का उदय एवं विकास और दूसरे विरोधवाद का व्यापक विस्तार, विशेषता उसके शुद्धतावादी रूप का विस्तार पूँजीवाद ने आर्थिक संचयन में यथेष्ट वृद्धि की और सामाजिक रूप विधान एवं प्रजा-तांत्रिक, राजनीतिक व्यवस्था से इसके परस्पर साम्य से व्यक्त की भावाभिव्यक्ति की स्वतंत्रता की भावना की भी वृद्धि की। इसके परिणामस्वरूप नवीन आर्थिक संग-ठन तथा नवीन सामाजिक रूप-विधान आदि एक सामूहिक परिवार की भावना धार्मिक

भावना, एकता एवं सगठन की भावना, नागरिक भावना और किसी अन्य इसी प्रकार की सामूहिक एकता की भावना पर आधारित नहीं हुए। वरन् व्यक्ति की व्यक्तिगत सत्ता पर आधारित हुए। व्यक्ति अब स्वयं अपनी आर्थिक, सामाजिक, राजनीतिक, धार्मिक एवं सांस्कृतिक अभिनयों की पूर्णता के लिए अपने ही प्रति उत्तरदायी रहने लगा। यह कहना कठिन है कि कब इस नवीन परिवर्तन ने समाज को समग्र रूप में प्रभावित करना प्रारम्भ किया। कदाचित् उन्नीसवीं शताब्दी तक ऐसा नहीं हुआ था, पर इस आन्दोलन का सूत्रपात निश्चय ही १९वीं शताब्दी के पूर्व हो चुका था। सोलहवीं शताब्दी में सुधारों और राष्ट्रीय राज्यों के उदय एवं विकास में आशिक सामाजिक समानता एवं एकता को निर्णयात्मक ढंग से चुनौती दी और प्रथम बार 'राज्य' ने पूर्ण 'व्यक्ति' का राजनीतिक, सामाजिक एवं धार्मिक परिवेश के बाहर सामना किया। यद्यपि परिवर्तन की गति पूर्णतया मंद थी और सम्भवतः व्यावसायिक पूँजीवाद का तब और अधिक विकास हुआ, तभी प्रमुखतया एक व्यक्तिवादी सामाजिक और आर्थिक ढाँचे का आविर्भाव हुआ और उसके कुल जनसंख्या के अधिकांश भाग को अपनी विचारधारा की उत्तेजना से प्रभावित करना प्रारम्भ किया। कम से कम यह सामान्य रूप से निश्चित है कि इस नवीन सगठन की नींव १६८९ की शानदार क्रांति के पश्चात् पड़ चुकी थी।

व्यावसायिक और औद्योगिक वर्ग, जो इस व्यक्तिवादी सामाजिक रूप-विधान की स्थापना की पृष्ठभूमि में विशेष रूप से क्रियाशील थे, उन्होंने और भी अधिक व्यापक राजनीतिक एवं आर्थिक शक्ति प्राप्त कर ली थी। यह शक्ति पहले ही साहित्य में प्रतिध्वनित होने लगी थी। नगरों में मध्यवर्ग का उदय और विकास अत्यन्त तीव्रगति से हो रहा था और पाठक वर्ग में उनकी संख्या तथा उनके महत्व में आशातीत वृद्धि होती ही थी। किन्तु ठीक इसी समय साहित्य ने व्यवसाय एवं उद्योग का पक्ष ग्रहण करना प्रारम्भ कर दिया। यह एक प्रकार का नवीन विकास था। पूर्व लेखकों, जिनमें स्पेन्सर, शेक्सपीयर, डॉन, वेन जॉन्सन, ड्रायडेन, आदि प्रमुख थे, ने परम्परागत सामाजिक एवं आर्थिक रूप को अपना अन्यतम समर्थन प्रदान किया था और नवीन उदित होने वाले व्यक्तिवाद के अनेक सिद्धान्तों पर तीव्र प्रहार किए थे, किन्तु अठारवीं शताब्दी के प्रारम्भ होने के साथ एडीसन, स्टील और डेनियल डेको आदि लेखकों ने अपने पूर्व लेखकों से विरोध प्रकट किया था और उनके द्वारा अपनाए गए मार्ग से अलग अपना एक नया मार्ग अपनाया। उन्होंने सप्रयत्न आर्थिक व्यक्तिवाद पर सामाजिक मुहर लगाना प्रारम्भ किया। यह नवीन उदय समान स्तर पर दर्शन के क्षेत्र में भी परिलक्षित होता है। सत्रहवीं शताब्दी के महान् ब्रिटिश साम्राज्यवादी अपने राजनीतिक और तर्क-शास्त्रीय विचारों में उतने ही कट्टर व्यक्तिवादी थे, जितने कि वे अपने अध्यात्म क्षेत्र में थे। बेकन ने कुछ

विशेष व्यक्तियों के वास्तविक विवरणों को एकत्रित कर सामाजिक सिद्धान्तों में से अपने नवीन ढंग को अपनाकर एक नवीन परम्परा की आशा प्रकट की थी। हाँस ने भी हर बात का अनुभव किया कि वह ऐसे विषय को उठा रहा है, जिस पर न पहले कभी उचित ढंग से सोचा गया और न लिखा गया। यहाँ तक कि उसने अपने राजनीतिक और तर्क-शास्त्रीय सिद्धान्तों को व्यक्ति के मूलभूत मनोवैज्ञानिक रूप संगठन पर आधारित किया जबकि लॉक ने अपनी पुस्तक 'Two Treatise of Government' (१६९०) में व्यक्तिगत अधिकारों पर आधारित राजनीतिक विचारों की वर्गगत व्यवस्था निर्मित की यह चर्चा परिवार या सम्राट की परम्पराओं से बिल्कुल ही विरुद्ध था। इस प्रकार स्पष्ट है कि इन विचारों और चिन्तकों ने व्यक्तिवाद के राजनीतिक एवं मनोवैज्ञानिक पक्षों की अनुपम व्याख्या कर उनका प्रतिपादन करने का प्रयत्न किया। साथ ही ज्ञान के इस व्यक्तिवादी सिद्धान्त के अग्रगण्य नेताओं के भी अग्रक प्रयत्नों से इस बात का आभास मिलता है कि कैसे इन्होंने इस सिद्धान्त और अपने निष्कर्षों को स्वयं अपने से और अपनी कृतियों की भिन्न-भिन्न धाराओं से सम्बद्ध किया था। और किस प्रकार ग्रीक के साहित्यिक रूपों के अर्थार्थवादी प्रवृत्तियों और उनके सामाजिक नागरिक एवं नैतिक दृष्टिकोणों तथा सृष्टिगत सत्ता के लिए उनकी दार्शनिक प्रमुखता में आधारभूत साम्य है, उसी प्रकार आधुनिक साहित्य एक ओर तो आधुनिक अनात्मवाद से घनिष्ठ रूप में सम्बन्धित है और दूसरी ओर अपने सामाजिक क्षेत्र में व्यक्ति से ठीक आदर्शवादी एवं विश्वव्यापी भावनाओं पर क्लासिकल दृष्टिकोण की भाँति, परिणामस्वरूप आधुनिक युग में परिस्थितियाँ पूर्णतया परिवर्तित हो गई हैं।

इसकी प्रतिक्रियास्वरूप आधुनिक चेतना का परिवेश और व्यक्ति का दृष्टिकोण पूर्णतया व्यक्तिवादी हो गया है। व्यक्तिवादी दर्शन में भी व्यक्ति की चेतना पर ही नही नवीन सामाजिक, सांस्कृतिक, राजनीतिक एवं आर्थिक संगठनों पर भी अपना पूर्ण प्रभुत्व स्थापित कर लिया है। व्यक्तिवादी आर्थिक सिद्धान्तों के कारण व्यक्तिगत एवं सामूहिक सम्बन्धों का विशेषतया काम पर आधारित सम्बन्धों का महत्व पूर्णतया समाप्त हो गया और जैसा कि बेबर का कथन है कि मानव जीवन के बुद्धिहीन तत्वों में काम के सर्वाधिक महत्वपूर्ण होने का कारण यह है कि यह व्यक्ति के आर्थिक उद्देश्यों की प्राप्ति के लिए किए गए कार्यों में सबसे बड़ा सिरदर्द बन गया है। फलस्वरूप इसे व्यावसायिक पूँजीवाद की आयडियोलॉजी के कठोर नियंत्रण में डाल दिया गया है। एक अन्य सुविज्ञ टी० एच० ग्रीन का कहना है कि श्रम के प्रगतिशील वर्गीकरण में जब कि हम अत्यधिक उपयोगी नागरिक बन जाते हैं। तो हम मनुष्य के रूप में अपनी पूर्णता समाप्त कर देते हैं। आधुनिक समाज का पूर्ण संगठन, नवीन सत्यान्वेषण की प्रवृत्ति और स्वतन्त्र प्रयत्नशीलता को समाप्त कर



देते हैं। और तब बहुत न्यून मात्रा में मानव रुचि शेष रह जाती है। इस स्थिति का समाधान या तो कथा-साहित्य में या फिर समाचार पत्रों में प्राप्त किया जा सकता सकता है। वास्तव में व्यक्तिवाद की स्थायी उपलब्धि धार्मिक आन्दोलन एवं सुधार के कारण प्राप्त हुई, न कि धर्म निरपेक्षता एवं पुनर्जागरण के कारण। यद्यपि इस प्रकार के विवाद बहुत अधिक महत्व नहीं रखते और न तक-सगत ह्रीं कहे जा सकते हैं कि व्यक्तिवाद के उदय एवं विकास की उपलब्धियों में कौन तत्त्व अधिक महत्वपूर्ण थे और कौन तत्त्व महत्वशून्य थे। केवल इसी पर विवाद कर अपने मतों की प्रतिष्ठापना करना कोई विशेष लाभप्रद स्थिति नहीं होगी। किन्तु इतना निश्चित है कि साथ ही सत्य भी कि एक तत्त्व प्रोटेस्टेंट के सभी रूपों में सब-सामान्य है कि मनुष्य एवं ईश्वर के मध्य मध्यस्थ के रूप में चर्च की सत्ता समाप्त हो गई। और उसके स्थान पर धर्म का एक सर्वथा भिन्न रूप प्रतिवादित हुआ, जिसमें व्यक्ति की सर्वोच्च सत्ता स्वीकृत की गई और अपनी स्वयं की आत्मिक अभिव्यक्तियों एवं तत्सम्बन्धित रूप में दिशोन्मुख होने का पूर्ण उत्तरदायित्व व्यक्ति के कंधों पर ही डाल दिया गया। इस नवीन प्रोटेस्टेंट भावाभिव्यक्ति की दो मुख्य विशेषताएँ थीं।

१ वह व्यक्ति द्वारा स्वयं एक आत्मिक सत्ता के रूप में अपनी चेतना की वृद्धि करने की प्रवृत्ति।

२ नैतिक एवं सामाजिक दृष्टिकोण को प्रजातान्त्रिक आधारभूमि पर स्थापित करने की प्रवृत्ति।

ये दोनों प्रवृत्तियाँ, विशेषतया राबिन्सन क्रूसो के लिए भी महत्वपूर्ण थीं, साथ ही उस भावी अनुमान की भावना के विकास के लिए भी जिस पर कथा-साहित्य का रूप-गत यथार्थवाद आधारित है। प्रत्येक व्यक्ति के लिए एक महत्वपूर्ण कर्तव्य के रूप में स्वयं अपना आत्मिक निरीक्षण एवं दिशोन्मुख होने का यह धार्मिक विचार प्रोटेस्टेंट विचारधारा से भी प्राचीन है इसका अविर्भाव व्यक्तिवाद से हुआ और उसकी चरम अभिव्यक्ति आगस्टीन के 'Confessions' में हुई। यदि ईश्वर ने स्वयं अपनी आत्मिक प्रवृत्तियों के मूल्यांकन करने एवं फलस्वरूप दिशोन्मुख होने का उत्तरदायित्व व्यक्ति पर डाल दिया है। तो इसका अभिप्राय यह हुआ कि उसने उनके दैनिक जीवन की घटनाओं में अपने उद्देश्यों का आभास देकर उस सत्य को सम्भव कर दिया। अतः शुद्धतावादियों ने अपने व्यक्तिगत अनुभवों में प्रत्येक तथ्यों को नैतिक एवं आत्मिक अर्थों में अधिक शक्ति सम्पन्न एवं तर्क-सगत रूप में देखना एवं समझना प्रारम्भ कर दिया। इस व्यवस्था में सभी आत्माओं के लिए समान अवसर उपलब्ध हो गया। परिणामस्वरूप सभी व्यक्तियों को जीवन के साधारण आचरणों में अपनी आत्मिक विशेषताओं के विकास एवं प्रदर्शन के लिए भी समान अवसर प्राप्त

हुआ। यह नैतिक एवं सामाजिक मान्यताओं को प्रजातान्त्रिक आधार भूमि पर प्रतिष्ठित करने के लिए शुद्धतावादियों द्वारा किए जाने वाले प्रयत्नों का एक कारण था। इसमें अन्य अनेक तत्वों द्वारा भी सहायता प्राप्त हुई। उदाहरणार्थ ऐसे बहुत से सामाजिक, राजनीतिक एवं नैतिक कारण हैं कि शुद्धतावादियों द्वारा पुरातनपथी मूल्यों की सीमाओं के प्रति कठोर आक्रामक रुख अपनाया जाना चाहिये था और न वे परम्परागत रोमांटिक नायकों में इसकी साहित्यिक अभिव्यक्ति की अस्वीकृत करने में ही असफल हो सके। इस विवेचन से प्रायः यह स्पष्ट है कि शुद्धतावादियों ने सामाजिक एवं साहित्यिक दृष्टिकोण में विशिष्ट परिवर्तन ला दिया था, जिसका विवरण मिल्टन की 'Paradise Lost' की पक्तियों में प्राप्त होता है तथा और भी तकसगत ढंग से डेनियल डेफो के एक लेख में, जो 'Apple's Journal' (१७२२) में मॉरबोर की शवयात्रा के अवसर पर प्रकाशित हुआ था, प्राप्त होता है। फ्रेन्च यथार्थवादियों का कैथॉलिक विरोधी डी वोग ने प्राकृतिक एवं अस्वाभाविक तत्वों के बहिष्कृत किए जाने का समर्थन किया था और यह निश्चित है कि कथा-साहित्य के सामान्य अर्थ अर्थात् रूपगत यथार्थवाद का यह अभिप्राय ही है कि उसमें ऐसे तत्वों का समावेश किसी भी रूप में न होना चाहिए जो चेतना द्वारा समर्थित न हों। परिणामस्वरूप इस नवीन भावधारा के उदय एवं विकास के लिए धर्म निरपेक्षता की माप एक निश्चित शर्त बन गई। कथा साहित्य अपना ध्यान केवल व्यक्तिगत सम्बन्धों पर ही केन्द्रित कर सकते हैं, जैसा कि एक बार अधिकांश लेखकों और पाठकों ने यह विश्वास प्रकट किया था कि केवल व्यक्तियों के हाथ में ही इस सृष्टि की सर्वोच्च सत्ता हो, न कि चर्च, संप्रदाय या धार्मिक नेताओं के हाथों में।

यहाँ यह कहने का अभिप्राय नहीं है कि कहानीकार स्वयं या उसकी कहानी धार्मिक नहीं हो सकती, वरन् यह कि कहानीकारों का जो भी अन्तिम उद्देश्य हो, उसका अर्थ उसके द्वारा चित्रित किये जाने वाले पात्रों एवं उनके क्रिया कलापों तक ही सीमित होना चाहिये भावनाओं की यथार्थता पात्रों के विषयगत अनुभवों के माध्यम से ही प्रकट किया जाना चाहिए। इस आधार पर हम कह सकते हैं कि कहानियों में एक स्वर्ण-यापी भावना की आवश्यकता होती है, जो व्यक्तिगत लोगों के मध्य सामाजिक सम्बन्धों की आधार भूमि पर आधारित रहता है। इसमें धर्म निरपेक्षता एवं व्यक्तिवादिता भी सम्मिलित रहती है, क्योंकि सत्रहवीं शताब्दी के अन्त तक व्यक्ति की भिन्न सत्ता नहीं स्वीकारी गई थी, वरन् उसे चित्र का एक तत्व समझा जाता रहा जो अपने अर्थाभिव्यक्ति के लिए ईश्वरीय व्यक्तियों पर निर्भर रहता था, साथ ही अनेक परम्परागत संगठनों पर, जैसे चर्च आदि। किन्तु इसके साथ ही शुद्धतावादियों द्वारा आधुनिक व्यक्तिवाद के विकास तथा कहानियों के विकास में प्रदान किए गए सहयोग को किसी भी मात्रा में न्यून न समझा जाना चाहिए। वस्तुतः व्यक्तिवाद के आधुनिक

स्वरूप के विकास एवं कहानियों के विकास की पृष्ठभूमि इन शुद्धवादियों की महत्वपूर्ण देन है, जिसका उचित मूल्यांकन होना चाहिए। यह शुद्धतावाद ही था, जिसके माध्यम से डेनियल डेफो ने व्यक्ति की सत्ता स्वीकार की और उसके मनोवैज्ञानिक सम्बन्धों को अभिव्यक्ति प्रदान करने की प्रवृत्ति का सूत्रपात किया। डेफो ने मनोवैज्ञानिक सम्भावनाओं से अपने को पूर्णतया असम्पृक्त कर दिया था, जिससे ब्रह्म व्यक्ति की एकान्तिकता का चित्रण कर सके और यही कारण था कि उसकी कृतियाँ उन पाठकों में अधिक लोकप्रिय हुईं, जो अपने को सबसे अलग स्वीकारते थे। ऐसे लेखकों ने डेफो को महान् लेखक की सज़ा से विभूषित किया, क्योंकि उसने प्रथम बार व्यक्ति की सत्ता स्वीकार कर उसकी एकान्तिकता का चित्रण करने का प्रयत्न किया था। व्यक्तिवाद की इस विचारधारा का विरोध भी किया गया और कहा गया कि व्यक्ति की एकान्तिकता अत्यन्त हानिमद तथा पीडादायक है। इन पथ पर चलकर मानव-जीवन पशु-जीवन के समान हो जाता है और मानसिक ह्रास होता है।

इन आलोचनाओं का डेफो ने बड़े विश्वासपूर्ण ढंग से उत्तर दिया। उसने कहा कि प्रत्येक व्यक्ति की सामर्थ्य को समझ लेने के पश्चात् उसकी आत्मानुभूतियों को उपयोगी ढंग से एकान्तिक बनाया जा सकता है और पिछली दो शताब्दियों में व्यक्तिवाद के एकान्तिक पाठक इसकी आलोचना नहीं, बरन् इस पर अपना हर्ष प्रकट करेंगे कि व्यक्तिवादी अनुभव की विश्वव्यापी प्रति मूर्ति एकान्तिक बन गई है। यह सर्वव्यापी है—यह शब्द व्यक्तिवाद के 'सिक्के' की दूसरी तरफ बराबर अंकित मिलेगा, पर यह शब्द वस्तुतः असन्दिग्ध है। यद्यपि डेफो स्वयं इस नवीन सामाजिक एवं आर्थिक सगठन का एक आशावादी प्रवक्ता था, किन्तु तब भी उसने आर्थिक व्यक्तिवाद से सम्बन्धित न्यून मात्रा में प्रेरणा दायक व्यक्तियों का चित्रण अपनी रचनाओं में किया, जिसने परिणामस्वरूप व्यक्ति को उसके परिवार एवं राष्ट्र से असम्पृक्त कर दिया। व्यक्तिवाद के अनुसार दूसरे व्यक्तियों के सुख-दुःख हमारे लिए क्या महत्व रखते हैं? सम्भव हो सकता है कि हम सहानुभूति की शक्ति से प्रेरित होकर उनके कुछ भावों से द्रवित हो जाएँ और छिपे तौर पर उन्हें अपनी सहानुभूति भो दे डालें, किन्तु अग्रत्या सभी ठोस प्रतिध्वनियाँ हमारे स्वयं में समाहित हो जाती हैं। हमें अलग-अलग पूर्ण ढंग से रहना है। हमारी भावनाएँ हमी तक सीमित हैं। हम प्रेम करते हैं। हम घृणा करते हैं, व्यथित होते हैं, हम उल्लसित होते हैं—किन्तु यह सब अपनी व्यक्तिगत सत्ता के परिवेश में एकान्तिकता की पृष्ठभूमि पर ही होता है, इन तथ्यों के सम्बन्ध में यदि हम किसी से कुछ कहते हैं तो केवल इतना ही कि अपनी इन एकान्तिक इच्छाओं की पूर्ति में हम उनकी सहायता चाहते हैं और परिवार, राष्ट्र एवं दूसरों से अलग रहना चाहते हैं। यह स्वयं हमारे तक सीमित रहता है कि हम सुखी होते हैं या पीडित होते हैं। किन्तु अन्य चरम प्रवृत्तियों की भाँति इस प्रवृत्ति की भी शीघ्र प्रतिक्रिया होनी

प्रारम्भ हो गई। जैसे-जैसे व्यक्ति की स्वतन्त्र सत्ता स्वीकारी जाने लगी और इस तथ्य को कि व्यक्ति समाज के ऊपर निर्भर करता है तथा उसका एक अभिन्न अंग है तथा जो अभी तक सर्वममत्त एव मान्य तथा, को अपूर्ण मिट्ट किया जाने लगा, एव जिसे व्यक्तिवाद ने सबसे जबरदस्त चुनौती दी थी, तो इसकी अत्यन्त दिशद व्याख्या एव विश्लेषण होना प्रारम्भ हुआ। मनुष्य अनिवार्यतः एक सामाजिक प्राणी है—ऐसी चर्चा प्रमुख रूप से अठारहवीं शताब्दी के दार्शनिकों में प्रारम्भ हुई जिनमें डेविड ह्यूम सर्वाधिक महत्वपूर्ण थे। उन्होंने कहा कि हम अपने अन्दर किसी ऐसे भावना को जन्म नहीं दे सकते, जिसका सम्बन्ध समाज से न हो। प्रकृति की सभी शक्तियों और तत्वों को एक ही व्यक्ति (ईश्वर) की सेवा करनी चाहिए और उसकी आज्ञा का पालन करना चाहिए। सूर्य और चन्द्रमा को उभरे के सकेतो पर निकला और डूबना चाहिए समुद्र और नदियों को उसी रूप में बहना चाहिए, जैसा वह चाहता है। सृष्टि को उसी पथ पर अग्रसर होना चाहिए, जिसे वह लाभप्रद समझता हो। पर यह सब होने के बावजूद व्यक्तिवाद की गतिशीलता अवरुद्ध नहीं की जा सकी और व्यक्तिवाद ने इन सभी तर्कों को ठुकरा दिया। व्यक्तिवाद की सशक्तता ने कहानीकारों का ध्यान अपनी ओर आकर्षित किया और उन्होंने अपनी कहानियों में इस दृष्टिकोण को प्रति-ध्वनित किया।

व्यक्तिवादी कहानियाँ वैयक्तिक जीवन चित्रण पर ही प्रमुख रूप से आधारित होती हैं। उनमें पहले शब्द से अन्तिम शब्द तक सभी कुछ व्यक्तिवादी ढंग से विकसित होता है। पात्र व्यक्तिवादी होते हैं। कथानक का विकास व्यक्तिवादी दर्शन के अनुसार होता है। उनमें व्यक्ति की सर्वोच्च सत्ता स्वीकृत होती है, समाज की सत्ता का पूर्णतया विरुद्ध होता है। व्यक्तिवादी कहानियों के पात्रों की सामाजिक रूढ़ियों में कोई आस्था नहीं होती। परम्परागत रीति-रिवाजों, अन्ध-विश्वासों, सामाजिक शोषण एवं अन्याय, विवाह, प्रेम आदि विभिन्न समस्याओं के प्रति उनके व्यक्तिवादी विचारों की अभिव्यक्ति होती है और वे समाज में एक ऐसी 'क्रान्ति' चाहते हैं, जिससे परम्परावादी समाज ध्वस्त हो जाए और उसके स्थान पर व्यक्तिवादी समाज की रचना हो, जिसमें व्यक्ति की सर्वोच्च सत्ता सर्वमान्य हो। ये पात्र किसी भी रूप में समाज की पर्वाह नहीं करते। उनके लिए समाज कोई अस्तित्व नहीं रखता। स्वयं उनका अपना अस्तित्व एव उनके अपने विचारों का अस्तित्व ही उनके लिए सब कुछ होता है। व्यक्तिवादी जीवन दर्शन में व्यक्ति का अपना अहं ही सभी कुछ होता है और उस अहं की रक्षा में ही व्यक्ति गतिशील होता है। व्यक्तिवाद की चरम सीमा में यह व्यक्तिगत अहं अत्यन्त उग्र रूप धारण कर लेता है। व्यक्तिवाद मध्यवर्गीय शिक्षित वर्ग की आस्था, विनाश विधान के परम्परागत रूप में बनाए रखता है, पर जब समकालीन सामाजिक परिस्थितियों की कटुता उसके विश्वासों को ध्वस्त करती है,

तो वह अपनी उस आस्था को ठुकराकर प्रेम का विकास व्यक्तिवादी स्तर पर करता है, फिर दो प्रेमी जनो के विवाह-सूत्र में बँधने में समाज मध्यस्थ नहीं रह जाता। इस प्रकार व्यक्तिवादी जीवन दर्शन विवाद सस्था को भी धीरे-धीरे तोड़ रहा है, जर्जरित कर रहा है और उसके स्थान पर नारी और पुरुष के मध्य ऐसे व्यक्तिवादी प्रेम का विकास हो रहा है, जो उन्हें जीवन पर्यन्त मित्र बनकर रहने की प्रेरणा देता है। विवाह में उनकी विशेष रुचि नहीं रह जाती। यह एक प्रकार से सस्कारयुक्त प्रेम का पूर्ण तिरस्कार कर स्कार-मुक्त प्रेम का विकास होता है, जिसकी पृष्ठभूमि में व्यक्तिवादी चेतनशीलता, समाज की निडरता और अह की प्रबलता क्रियाशील रहती है। व्यक्तिवाद जाति-भेद और वर्णव्यवस्था को भी नहीं स्वीकारता। एक ब्राह्मण की लड़की का मुसलमान युवक से प्रेम या ब्राह्मण कन्या का अछूत से प्रेम व्यक्तिवादी दृष्टिकोण के अनुसार मान्य है और उसमें ऐसा कुछ भी नहीं है, जिससे मुह बिचकाया जाय। व्यक्तिवाद वेश्या-विवाह और विधवा-विवाह का समर्थन करता है। यदि वेश्या में स्नेह है, ममता है, जीवन में गरिमा प्राप्त करने की लालसा है, तो व्यक्तिवाद उसे किसी गृहिणी नारी से कम नहीं मानता और देवी के ही रूप में उसकी श्रद्धा करता है—ऐसी देवी, जिसे समाज का अभिशाप और परिस्थितियों की विषमता समाज के नर्क में ढकेल देती है। व्यक्तिवाद की गरिमा और एकनिष्ठ प्रेम की महत्ता को अन्यतम रूप में स्वीकारा जाता है।

हिन्दी कहानियों के क्षेत्र में पूर्व प्रेमचन्द काल और प्रेमचन्द काल में व्यक्तिवादी जीवन दर्शन का अधिक प्रभाव नहीं पड़ पाया। इन दोनों ही काल के कहानीकारों ने व्यक्ति की स्वतन्त्र सत्ता नहीं स्वीकारी। वे व्यक्ति को समाज की एक अभिन्न इकाई मानते थे और उसी रूप में चित्रित करते थे। वे सभी सामाजिक सुधार तो चाहते थे और रूढ़ियों का नाता भी, विशेषतया प्रेमचन्द काल में, पर सामाजिक रूप-विधान को पूर्ववत् बनाए रख समाज की परम्परागत सत्ता का विकास चाहते थे। वे व्यक्ति के अह को नहीं, सामाजिक अनुशासन को महत्व देते थे और व्यक्ति का विकास और जीवन की गतिशीलता समाज के नियन्त्रण में चाहते थे। पर प्रेमचन्द की मृत्यु तक परिस्थितियाँ परिवर्तित हो गई थी। ज्वालामुखी फट चुका था और उसके विस्फोट को तथाकथित 'सामाजिक सुधारक' रोक सकने में असमर्थ थे। समाज में मध्यवर्ग नवीन चेतना से संचारित हो रहा था और उसे अपना भी महत्व समझ में आने लगा था। वह यह समझने लगा था कि उसकी पीड़ाएँ, उसका दुःख-दर्द उसकी भावनाएँ प्रेम, विवाह सम्बन्धी निराशा और कुंठाएँ—इन सबके अपने-अपने अर्थ हैं और समाज को उनके वैयक्तिक मनोभावों को समझना होगा। उनके अन्दर एक ज्वाला सुलग रही थी, 'क्रान्ति' की चिनगारी आग उगलने-को तैयार थी और सामाजिक रूप-विधान का तख्ता पलट देने के शोले भड़क चुके थे। समय बढ़ा

नाजुक था और उस समकालीन नाजुकता से कहानीकार विमुख नहीं रह सकता था। फलस्वरूप उत्तर—प्रेमचन्द काल में स्थिति में परिवर्तन हुआ और व्यक्तिवादी भावनाओं ने कहानीकारों की मन स्थिति को अपने स्पर्शन ने गुदगुदना और भ्रुकृत करना प्रारम्भ किया। हिन्दी में जैनेन्द्रकुमार, अज्ञेय, इलाचन्द्र जोशी, भगवतीचरण वर्मा तथा उपेन्द्रनाथ अश्व आदि कहानीकारों ने इस काल में व्यक्तिवादी जीवन-दर्शन पर आधारित कहानियाँ लिखी हैं। इनकी कहानियों में समष्टिगत जीवन चिन्तन की तुलना में व्यक्तिगत जीवन-चिन्तन का अधिक महत्व दिया गया है। इनमें व्यक्ति स्वातन्त्र्य की भावना का सबल स्वर उद्घोषित होता है।

**जैनेन्द्रकुमार**

पिछले चरण में स्थूलता से सूक्ष्मता की ओर 'कफन', 'नशा' आदि कहानियों के माध्यम से प्रेमचन्द ने कहानियों में गतिशील होने की जिस परम्परा का निर्माण किया था, उसे बहुत कुछ विकसित करने का श्रेय इस काल में जैनेन्द्रकुमार को है। जैनेन्द्रकुमार एक विचारक और बुद्धिवादी दार्शनिक पहले हैं, कहानीकार पीछे। अपनी कहानियों में वे इसी रूप में अधिक सामने आते हैं। उन्होंने व्यक्ति की महत्ता स्वीकारी है और उसे व्यक्ति रूप में ही प्रतिष्ठित करने का प्रयत्न किया है। वैयक्तिक स्थितियों का चित्रण करने में वे बाह्य से अन्तस् की ओर गतिशील होते हैं और उनके कार्य-व्यापार का क्षेत्र प्रमुखतः व्यक्ति का अन्तर्जगत है। उनकी कहानियों में व्यक्तिगत चरित्र, व्यक्तिगत जीवन-दर्शन अथवा व्यक्तिगत मनोविज्ञान का प्रकाशन होता है और वे सूक्ष्म से सूक्ष्मतर अभिव्यक्तियों के निरूपण के प्रति आग्रहशील रहते हैं। उनकी कहानियों के प्रमुख पात्र अधिकांशतः मध्य वर्ग के हैं और उनके माध्यम से उन्होंने अपने समय के युग-बोध और भाव-बोध का प्रकाशन व्यक्तिवादी चिन्तन के आधार पर किया है। उनके पात्र एकाकी जीव होते हैं, सामाजिक विकास परम्परा से जो पूर्णतया असम्पृक्त होते हैं, उनमें नैराश्य, कुण्ठा, घुटन और पीडन की प्रवृत्तियाँ होती हैं और ऐसी ही विषम पर वैयक्तिक समस्याओं के जाल में उलझाकर जैनेन्द्रकुमार उनके मनोभावों एवं अन्तर्द्वन्द्वों का सूक्ष्म विश्लेषण करते हैं। वे अधिकांश रूप में अपने को सामाजिक रूप-विधान के अनुसार ढाल नहीं पाते, इसीलिये व्यक्तिवादी बन जाते हैं और गाँधीवादी या आगतिकारी बनकर कष्ट-सहन करने या 'पर' की पीडा स्वयं लेकर मूकभाव से सहने का अमित पोज करते हैं। आधुनिक मध्यवर्ग सामाजिक द्वन्द्वों, दृश्यों की कठोरता एवं स्थिति की विवृतियों में घुट रहा है, फलस्वरूप उसकी जीवन दृष्टि कुण्ठाग्रस्त है—इसीलिए जैनेन्द्रकुमार के पात्र भी कुण्ठाग्रस्त हैं और नैराश्य के पुत्रारी हैं, वरन् उनका रग अतिरिक्त रूप से गढ़ा करने के प्रति जैनेन्द्रकुमार आग्रहशील रहे हैं। जैनेन्द्रकुमार की कुछ कहानियों के पात्र आन्तिकारी हैं, जो राष्ट्रीय दायित्व को समझने एवं

‘आदर्शवादी’ होने का दावा कर एक ‘महान’ अनुष्ठान में अपने जीवन को भोकेने [‘एक रात’ कहानी का नायक जयराज इस सदर्भ में विशेष रूप से दृष्टव्य है] को प्रत्येक क्षण प्रस्तुत करते हैं। इस प्रकार के पात्रों की स्थिति विरोधाभास की रहती है, जिसका कोई स्पष्टीकरण देने में जैनेन्द्रकुमार असमर्थ रहते हैं। इनमें एक और प्रगतिशील समाजवादी विचारधारा की क्षीण, अस्पष्ट एवं आरोपित रेखाएँ प्राप्त होती हैं, दूसरी ओर घोर कुंठा, निराशा एवं वासनात्मक अतृप्ति की भावना की घुटन लक्षित होती है। इन पात्रों के जीवन में झूठी गरिमा एवं मूल्य-मर्यादा स्थापित करने तथा उन्हें राष्ट्रीय ‘दायित्व’ को निर्वाह करने वाले आदर्शवादी बने रहने देने के लिए जैनेन्द्रकुमार उनकी वासनात्मक अतृप्ति की भावना एवं काम-जन्य कुंठापरक परिस्थितियों को रहस्यमय बनाने के लिये दार्शनिकता का आवरण डालने की असफल चेष्टा करते हैं, जो इतना भीना होता है कि जरा में आघात से फट जाता है और इन पात्रों का वास्तविक रूप सामने आते देर नहीं लगती। जब प्राचीन परम्पराएँ एवं सर्वमान्य सामाजिक बन्धन शिथिल होकर विशृंखलित हो जाती हैं, तो उच्छृंखलता के साथ अव्यवस्था, अराजकता, अनैतिकता वातावरण से सम्बद्ध परिस्थिति उत्पन्न हो जाती है, जिसका समाधान प्रगतिशील विचारधारा में आस्था न होने के कारण जैनेन्द्रकुमार व्यक्तिवादी दृष्टिकोण के अनुसार करने का प्रयत्न करते हैं। व्यक्ति चारों ओर से विम्वान्त होकर नई दिशाओं एवं सभावनाओं का निर्माण चाहता है, पर जब तक वह जीवन शक्ति या सामाजिक यथार्थ से असम्बन्धित रहता है, वह सफल नहीं हो पाता, तब वह हारकर आत्मपीडन एवं कष्ट सहन करने तथा ‘पर’ के लिए ‘स्व’ का उत्सर्ग करने का मुखौटा लगाकर क्रान्तिकारी हो जाता है और हवा में कलावाजियाँ करता हुआ क्रान्ति का वादक बन जाता है। पर उनकी नियति वही होती है, जो जैनेन्द्र की इस प्रकार की कहानियों में हुई है—वे घुट-घुट कर किसी नारी की गोद में ही अगत्या आत्मपुष्टि प्राप्त करते हैं।

जैनेन्द्रकुमार की कहानियों में नारी पात्रों की स्थिति भी अत्यन्त विचित्र है। इन नारी पात्रों पर शरत् बाबू की कहानियों के नारी पात्रों का बड़ा प्रभाव है और वे भी ऐसी ही भावुकता में बहती रहती हैं, पर शरत् बाबू के नारी पात्रों की सी गरिमा एवं मूल्य मर्यादा को समझने की समर्थता का जैनेन्द्रकुमार की कहानियों के नारी पात्रों में सर्वथा अभाव है। वे भावुक हैं, पर उनमें निष्ठा नहीं, दिग्भ्रमित होकर भटकने की प्रवृत्ति है, इसीलिये उनकी करुणा, स्नेह, बलिदान, उत्सर्ग आदि सभी आरोपित और सायास की प्रतीत होती हैं क्योंकि स्वयं वे भी काम-जन्य कुंठाओं से प्रताडित रहती हैं, इससे उन्हें तुष्टि प्राप्त होती है, उनकी कहानियों के नारी पात्रों पर व्यक्तिवादी तथा अहवादी युग की प्रवृत्तियों का अधिक प्रभाव है, वे अत्यधिक स्नेहशीला नारियाँ हैं और चूँकि भावुक भी हैं, इसीलिये उन्हें इतनी वेदना

या पीड़ा भोगनी पड़ती है। जैनेन्द्रकुमार का दृष्टिकोण है कि बुद्धि भरमाती है, वह द्वैत पर चलती है। उनके साहित्य का परम श्रेय अखण्ड और अद्वैत सत्य है, उसका व्यवहारिक रूप समस्त चराचर जगत् के प्रति प्रेम, अनुकम्पा है। वे लेखक का यह उद्देश्य स्वीकारते हैं कि वह एक को दूसरे के हृदय के निकट देखे और सबको विश्वहृदय के निकट देखे और इस प्रकार जीवन में सत्त्वोन्मुख एकस्वरता उत्पन्न हो... किसी के प्रति भी तिरस्कार या बहिष्कार का भाव रखने के भाव को साहित्य में मजबूत नहीं होने देगा। अपने भीतर की प्रेम शक्ति का अकुण्ठित दान ही साहित्य के पास एक अस्त्र है, जो अमोघ है। इसी दृष्टिकोण के अनुसार उन्होंने अपनी कहानियों में पात्रों की परिक्ल्पना की है। अपने दृष्टिकोण को इस सम्बन्ध में अधिक स्पष्टता से प्रतिपादित करते हुए वे लिखते हैं कि हम सत्य के प्रसार के लिये लिखते हैं। सत्य में जो बाधा है वही गिगना सत्य का ऐक्य है। कुछ एक-दूसरे के निकट अछूत हैं, गलत समझे हुए हैं, आघे समझे हुए हैं, कुछ त्याज्य है त्रस्त है, अपराधी हैं, अभियुक्त हैं, दीन हैं, बेजुबान हैं, कुछ गर्विले हैं, दुष्ट हैं निरकुश हैं—यह सब सत्य है। यह क्यों? मनुष्य की अहंकृत मान्यताओं में छुटकर जीवन एक समस्या बन गया है और अपने चारों ओर दुर्ग की-सी दीवारें खड़ी कर उसमें अपने स्वार्थ को सुरक्षित बनाकर चलने के लिये सब अपने को लाचार समझते हैं। वे दीवारें सबको अलग बनाए हुए हैं। हृदय को हृदय से दूर बनाए हुए हैं। और इस आधार पर जब जैनेन्द्रकुमार अपनी कहानियों के पात्रों में प्रेम चित्रण करते हैं, तो वह मात्र एक विरूप बनकर रह जाता है क्योंकि उनका प्रेम चित्रण मानव-स्वभाव को रूपाविवृत करने में समर्थ नहीं होता जबकि शरत बाबू का प्रेम चित्रण इसी बिन्दु पर ही टिका रहता था। इस उद्देश्य में असफल होने पर वे अपने प्रेम चित्रण को दर्शन का 'अमर-तन्व' प्रदान करने, आधुनिक मानव-सम्बन्धों का उद्घाटन करने और उनके बीच से कृत्रिम दीवारों को गिराने की भावना पर बल देने लगते हैं, पर इसमें वे किन्ना सफल हो सके हैं यह तो मात्र जैनेन्द्रकुमार ही जाने, पाठकों के लिए तो सब 'अगम-प्रगोचर-माया' है।

जैनेन्द्रकुमार की कहानियों के पाँचवें भाग में कहा गया है, "प्रेम के विषय में जैनेन्द्र जी का अपना एक व्यापक और मौलिक दृष्टिकोण है। उनके प्रेम का आधार आत्मा है जो सबमें—स्त्री-पुरुष में भी—सम्बन्धों के यथार्थ रूपों के अन्तर्गत में यथार्थ रूप में घडकती रहती है। जैनेन्द्र की प्रेम कहानियों में इसीलिए स्त्री-पुरुष के परस्पर आकर्षण की जो मूल भावना है, वह केवल सेक्स-सम्बन्धी नहीं, बल्कि आत्मिक गहराई की यथार्थता की द्योतक होती है। उसमें एक उदात्त मानवीय सत्य की प्रतिध्वनि होती है। यदि सत्य की यह प्रतिध्वनि इस सग्रह की एक भी कहानी में प्राप्त होती, तो किसी भी पाठक को दिकायत होने का कोई



कारण ही नहीं हो सकता। वास्तव में जैनेन्द्रकुमार का प्रेम चित्रण एक उदात्त मानवीय सत्य की प्रतिध्वनि नहीं, कुण्ठा निराशा घुटन और सस्ती किस्म की सायास भावुकता (जिसमें यांत्रिक करुणा उत्पन्न हो सके—जिसे स. य. जैनेन्द्रकुमार ने बुद्ध की करुणा कहा है!) की टकराहट से उत्पन्न एक विस्फोट की प्रतिध्वनि मात्र ही है, जो काम-लोलुप व्यक्तियों में ही सामान्यतः प्राप्त होता है। और काम-लोलुप व्यक्तियों का सत्य ही जैनेन्द्रकुमार के लिए एक उदात्त मानवीय सत्य की प्रतिध्वनि है, तो फिर मुझे कुछ नहीं कहना है। पर यहाँ मैं यह उल्लेख करना आवश्यक समझता हूँ कि जैनेन्द्र कुमार ने अपनी कहानी कला से इन्हीं काम-लोलुप व्यक्तियों पर दार्शनिक-विचारक का मुखौटा लगा दिया है, ताकि उससे वितृष्णा न हो सके। इस प्रेम का दूसरा पक्ष—यानि कि उनकी कहानियों के नारी पात्र मध्य वर्ग से सम्बन्धित हैं, जिनमें न कोई चेतना है न कोई व्यक्तित्व। वे आने-जाने वाले हर किसी को आत्म समर्पण करके अपने सतीत्व से मुक्ति पा लेना चाहती हैं, जो अव्यावहारिक भी होता है। मजे की बात यह है कि जैनेन्द्रकुमार इन नारी पात्रों को आर्य नारी कहते हैं, जो आर्य धर्म को निबाहने वाली होती है—आर्य सभ्यता एवं सस्कृति की मर्यादाओं का कैसा सुन्दर विश्लेषण अपनी कहानियों में वे कर देते हैं! और क्यों न हो, जैनेन्द्र कुमार स्वयं दार्शनिक और विचार जो ठहरे।

उस सम्बन्ध में यह भी स्पष्ट कर दूँ कि जैनेन्द्रकुमार कलावादी है, पर उनके पास जीवन की कोई दृष्टि नहीं है और यदि है भी, तो वह दिग्भ्रमित, असमर्थ एवं अस्वस्थ है। इसीलिए जैनेन्द्र कुमार के पास जीवन के कोई सन्दर्भ (Contents) भी नहीं हैं और जिन 'सन्दर्भों' को उठाने की वे चेष्टा करते हैं, तो वे प्रतिक्रियावादी तत्व ही होते हैं जिन्हें जैनेन्द्र कुमार की ओर आत्मपरकता एवं उनकी पलायनवादी मनोवृत्ति और भी प्रतिक्रियावादी बना देती है। उन्होंने अपनी इन विकारग्रस्त रोगी पात्रों का चित्रण किया है, तथा मध्य वर्ग के एक अत्यन्त सकीण परिवेश का चित्रण करने का प्रयत्न किया है, जो बौद्धिक, भावुक और आधुनिक होने का दावा करता है, जिसके कारण वह व्यक्तिवादी दृष्टिकोण को अपनाकर परम्परागत नैतिक मूल्यों एवं मर्यादा की नई मान्यताओं की अवहेलना करता है, क्योंकि उसे वे वाछनीय प्रतीत होते हैं।

जैनेन्द्रकुमार के दूसरी श्रेणी के पात्र ऐतिहासिक हैं, जो 'जय सधि' नामक ऐतिहासिक कहानी में देखे जा सकते हैं। इसमें चार पात्र हैं; यशोविजय और उसकी पत्नी बसंत तिलका, तथा जय वीर और उसकी पत्नी मशस्तिलका। इन सबके प्रेम में भी वही स्वार्थ भावना लक्षित होती है, जो पात्र यांत्रिक ढंग से बलिदान एवं आदर्श के झूठे नामों से अभिहित करते हैं। जैनेन्द्रकुमार के कुछ पौराणिक पात्र भी प्राप्त होते हैं जो उनकी पौराणिक कहानियों में लिए गए हैं, जैसे

शंकर-पार्वती, इन्द्र, शची, नारद, कामदेव, रति और गुरु कात्यायन आदि पात्र । पर इन पात्रों में पौराणिकता कम है, मानवीयता अधिक है । वे लोग भी चित्तक और दार्शनिक हैं, दृष्टा हैं और निरपेक्ष न होकर समाज सापेक्ष हैं । वे सब पात्र वो कदाचित्त जैनेन्द्रकुमार के पात्रों में सर्वाधिक हास्यापद पात्र हैं । ये सभी हमारे पौराणिक काल के जाने-पहचाने पात्र हैं और उन्हें कहानियों में प्रस्तुत करने के लिए जिस सावधानी और सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि की आवश्यकता थी, जैनेन्द्र कुमार उससे चूक गए हैं, इसलिए वे मात्र धुंधले रेखाचित्र भर ही बन पाए हैं, कुछ और नहीं । पात्र लौकिक राजा-रानी जैसे हैं जैसे रानी महामाया, जनार्दन की रानी और राज पथिक का राजकुमार । ये सब भी भावुक हैं, उत्सर्ग के लिए व्याकुल हैं, दार्शनिक हैं और आत्म समर्पण का जैनेन्द्रीय टिकट हाथ में लिए हर क्षण प्रस्तुत रहते हैं । कुछ आध्यात्मिक चरित्रों की परिकल्पना भी जैनेन्द्रकुमार ने की है, जैसे 'लाल सरोवर' वैरागी, जो आदर्श सेवा भाव के प्रतीक के रूप चित्रित किया गया है या वैसा करने का प्रयत्न किया गया है । आदर्श में अपार निष्ठा, मानवता की सेवा करने का उच्च भाव तथा ईश्वर भक्ति आदि विशेषताएँ इस पात्र में कूट-कूट कर भरी गई हैं । उनके चरित्र को उभारने के लिए जैनेन्द्रकुमार ने इसकी विपरीत विशेषताओं वाले एक पात्र मंगलदास की परिकल्पना की है । वैरागी में इतना सद्गम और आध्यात्मिक बल है कि वह जहाँ भी जाता है अशर्फियों, सोने-चाँदी की वर्षा होती है, पर वह उनकी तरफ आँख उठाकर भी नहीं देखता । लालची और स्वार्थी मंगलदास यह देखकर वैरागी का भक्त बन जाता है । वैरागी को अनेक परीक्षाएँ देनी पड़ती हैं, अन्त में उसे अशर्फी के रहस्य का पता चलता है । तब वह ईश्वर से उसकी परिसमाप्ति की प्रार्थना करता है और अपने अभीष्ट को प्राप्त होता है, और इस प्रकार कहानी का एक दार्शनिक सत्य निकल आया परोक्ष सत्ता की महिमा और आध्यात्म बल की निष्ठा से ऊपर उठ कर रहस्यात्मक शक्ति की ओर प्ररित होने की भावना का । कहना न होगा कि इस प्रकार की कहानियों में सत्य के सूरज उसी प्रकार उगाए गए हैं, जैसे कि पूर्व-प्रेमचन्द काल की कहानियों या स्वयं प्रेमचन्द की आरम्भिक कहानियों में । वस्तुतः आदर्श और यथार्थ-यह जैनेन्द्र कुमार का क्षेत्र है नहीं और इसमें जब-जब उन्होंने पदार्पण करने की है, असफल रहे हैं । उन्होंने कुछ भावात्मक एवं काल्पनिक पात्रों का सृजन भी किया है, जैसे 'नीलम देश की राजकन्या' के पात्र । इतका वर्णन उन्होंने राजा रानी वाली शैली में किया है, "सात समुन्दर पार नीलम का देश है वहाँ लाल पन्नो का महल है । उसमें अकेली नीलम देश की रानी रहती है । समुद्र के नीचे से पानी की परियाँ सीप के पात्रों में तरह-तरह के फन फूल लाती हैं । फूलों को वह सूँघ लेती है, वहाँ की हवा खूब-खूब की सी है, उसको वह पीती है वह चाँदनी से बारीक एपनों के कपड़े पहनती हैं । ऐसी है वह रानी, जो सोने के महलों में सहस्रों वर्षों से अकेली

उस द्वीप की रानी है और आदि से प्रतापी राजकुमार के आने की प्रतीक्षा में अकेला-पन काट रही है।' पर इस प्रकार की कहानियों में पात्रों का कोई सफल चित्रण नहीं हो सका है, इस दृष्टि से वे अपनी मनोवैज्ञानिक कहानियों में अधिक सफल रहे हैं।

जैनेन्द्रकुमार के अधिकांश पात्र इसी वर्ग के हैं। ये पात्र अन्तर्मुखी होते हैं और उनके घात-प्रतिघातो अन्तर्द्वन्द्वो आदि का सूक्ष्मता से चित्रण करने के प्रति ही उनका ध्यान विशेष रूप से केन्द्रित रहता है। ये पात्र देखने में बहुत समर्थ एवं शक्तिशाली लगते हैं, पर परिस्थितियों के भवर में पड़कर मोम की भाँति पिघल जाते हैं और असाधारण से मानव की भाँति व्यवहार करने लगते हैं—उनकी कहानियों में पात्रों के चरित्र चित्रण की यह सर्वप्रमुख विशेषता है। इस सम्बन्ध में स्वयं जैनेन्द्रकुमार का कहना बनावट से स्वाभाविकता की ओर बढ़ना होगा, सजावट से रुचिरता की ओर और आडम्बर से प्रसाद की ओर बढ़ता है कि यह बात अच्छी तरहसे समझ लेनी होगी कि शरीर से प्राणों की ओर बढ़ना होगा स्थूल वासना के नीचे धरातल पर इस प्रगतिशील जगत में टिकना नहीं हो सकेगा, सूक्ष्म की ओर अग्रसर होना होगा। इसी का नाम विकास है पात्रों में यह विकास जैनेन्द्रकुमार मनोविश्लेषण द्वारा चित्रित करते थे इसलिए उनका चरित्र चित्रण किंचित साकेतिक फलस्वरूप बौद्धिक दुसह एवं जटिल हो गया है उनके लिए इसका अत्यधिक महत्व है, इसीलिए इन कहानियों के कथानक ही नहीं, है भी तो नाममात्र का। वे कहानियाँ चरित्रों का सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक अध्ययन प्रस्तुत करती हैं। इन कहानियों में कथानक साधन स्वरूप हैं, साध्य चरित्रों का मनोविश्लेषण है। 'एक रात' का जयराज एवं सुदर्शना, 'मास्टर जी' के घोषाल बाबू और श्यामकला 'राजीव का भाभी' का राजीव, 'क्या हो' का बन्दी और सुषमा, 'जान्हवी, की जान्हवी, 'नादिरा' की नादिरा आदि उनके अत्यन्त सफल पात्रों में हैं, जो अविस्मरणीय रहेंगे। ये प्रतिनिधि चरित्र व्यक्तिगत होते हुए भी टाइप हैं और किन्हीं वर्गगत विशेषताओं का प्रतिनिधित्व करते हैं। उनकी व्यक्तिगत विशेषताएँ भी सुरक्षित रहती हैं—इन प्रतिनिधि पात्रों के चरित्र-चित्रण में उनकी कहानी कला की यही अन्यतम विशेषता है। उन्होंने स्वयं लिखा है कि कुछ लोग अपने में व्यक्ति नहीं होते, वे एक टाइप के प्रतिनिधि हुआ करते हैं। ये सब जगह सब नामों के नीचे एक ही मूल्य के द्योतक हैं। कामादिक प्राणी की हैसियत से अमूक ही उनसे जीवन की नीति होती है। वस्तुओं का अमूक मूल्य और विचारों की वही एक आठ की बनावट, वे अपना निज का व्यक्तित्व बनाने की झुझट से आरम्भ ही से बचे होते हैं और अपने विश्वास आप गढ़ने का कष्ट भी उन्हें उठाना नहीं होता ('ग्रामोफोन का रिकॉर्ड' की विजया 'पत्नी' की सुनन्दा, प्रियव्रत आदि पात्र)। जैनेन्द्रकुमार ने अपने पात्रों का चरित्र निम्न पद्धतियों से किया है

१—आत्मविश्लेषण

२—मानसिक द्वन्द्व एवं घात—प्रतिघात

३—अवचेतन विज्ञप्ति

४—संकेतो और कार्य

५—वर्णनात्मक

६—अभिनयात्मक

अन्तम-विश्लेषण की पद्धति का उपयोग अधिकांश रूप में आत्म-कथात्मक शैली में लिखी गई कहानियों में हुआ है, जैसे “याद करता हूँ तो चेहरे एक से अधिक हैं जो ध्यान से नहीं उतरते। यह भी अचरज की बात है कि वे सिर्फ चेहरे हैं, चरित्र नहीं, जानने का मौका नहीं आया। जिन्हें जाना है और भुगनना है, ऐसे लोगों के चेहरे मन पर उतने साफ नहीं रह गए, उनकी याद इतनी सचित्र नहीं हो पाती, जैसे उनकी समेटना और जुटाना पड़ता है। और जो ध्यान से हटने नहीं, वे हैं जिनके साथ लगभग व्यवहार-बरताव का मौका ही नहीं आया। चरित्र खुलता है और धीरे धीरे खुलता है। चरित्र जब सामने होता है, तो चेहरा ओझल होने लगता है। उसके मुकाबले चेहरा खोलता है, कभी खुद पूरी तरह नहीं खुलता। इसलिये हम अपनी तरफ से जितना चाहे उसमें डाल दे सकते हैं। प्रेम चेहरे से होता है ज्ञान से नहीं। यहाँ उल्लेख मैं उस चेहरे का करूँगा जो सबको ही एक उम्र में दीखता है। पन्द्रहवें वर्ष में मैं आया हूँगा। कच्ची आँखें थी और दूबिया दृष्टि। तब दुनिया में चीजें ही नहीं दीखती थीं, सपने भी दीखते थे। देखता क्या हूँ कि चेहरा है जिस पर एक रंग नहीं, पल पल जिस पर रंग आते और जाते हैं निश्चय ही उसका रंग उजला है और गोरा है और बही बना रहता है। लेकिन गोराई में अनेक रंग हैं और उन्हीं की छायाएँ भागती-सी उस चेहरे पर लहराती रहती हैं। दूर से देखता हूँ, पास जा नहीं सकता। चेहरा कभी मुस्कराता है, कभी हँसता है और कभी जैसे सिर्फ विस्मय प्रतीक्षा में मूना ही रहना है। उसका वर्णन नहीं हो सकता। उस चेहरे पर अवयवों को अलग से देखना मुश्किल है। सब साथ, एक ही झलक में दीखता है। उसकी आकृति नहीं दी जा सकती। आकार-प्रकार है, पर चेहरा वह उसमें समाप्त नहीं है। अपने अभाव में भी वह दीख आता है। मैं मैट्रिक की तैयारी में हूँ और विलायत की पत्रिकाओं में भाकने का अधिकार पा गया हूँ। देखता हूँ कि उनमें कितनी ही सुन्दरियों के चित्र हैं। किन्तु मुझसे पूछिए तो सब एक उसी चेहरे के हैं। कोई सुन्दरता उस चेहरे से बाहर हो नहीं सकती। जहाँ सुन्दर है, वही वह चेहरा है। इसलिए उस चेहरे की आकृति-प्रकृति निश्चित नहीं हैं। मानुषी नहीं वह देवी है। किसी परी की मूर्त कभी रेखाओं से बरी नहीं हो सकती। अपने आस-पास को अपनेपन से वह मुखरित किये रहती हैं, इसलिए उसके साथ वह तत्सम होती हैं। उसका शरीर सपने का है और आस और हवा का। मैं बैठा हूँ, बैठा पढ़ रहा हूँ। क्या पढ़ रहा हूँ? मालूम नहीं। पढ़े जा रहा हूँ। कोई आया, कोई गया—लेकिन मैं पढ़ रहा हूँ। वह कोई

माँ के पास पहुँचा। वहाँ से एक साथ खिलाखिलाहट उठकर लहराती व्याप्त हो गई। लेकिन इम्तिहान मैट्रिक का है और मुझे पढना है किताब में मैंने आख गाड़ रखी। माँ के पास से खिलाखिलाहट के बाद किसी की बातें आयी, लेकिन मेरे कान बन्द थे।<sup>१</sup> आत्म-विश्लेषण की पद्धति से चरित्र चित्रण करने की प्रवृत्ति जैनेन्द्रकुमार में बहुत अधिक है। जो कहानियाँ आत्म-कथात्मक शैली में नहीं भी लिखी गई हैं—उनमें भी उन्होंने किसी न-किसी सन्दर्भ में इस शैली का उपयोग अपने चरित्रों को स्पष्ट करने के लिये किया है।

मानसिक द्वन्द्व एवं घात-प्रतिघात के मनोविश्लेषण से चरित्रों को स्पष्ट करने की प्रणाली तो कदाचित् जैनेन्द्रकुमार की लगभग प्रत्येक कहानी में प्रयुक्त हुई है। वास्तव में मनोविज्ञान का चित्रण करने वाले कहानीकारों की यह अत्यन्त प्रिय शैली है और बिना इसके आज कोई भी कहानी पुरानी शैली की ही समझी जाती है। जैनेन्द्रकुमार द्वन्द्वों को स्पष्ट करने में मनोवैज्ञानिक भाषा का भी उपयोग करते हैं, और सूक्ष्म से सूक्ष्मतर होते जाते हैं, “आदित्य ने कमरे को देखा। दीवारों को देखा और सामान के अम्बार को देखा। जाने क्या-क्या इधर-उधर सब जगह फैला हुआ था—कुरसी पर, फर्श पर, बिस्तरे पर। आखिर दो—एक चोजें परे सरकाकर वह बिस्तर पर आकर बैठा। कुछ देर वह सूनी और फटी-सी निगाह से सब ओर देखता रहा। उसी में कमरे की चाबा उसे मेज पर पड़ी हुई दीखी। क्या वह उसे उठाए, दर-वाजा खोले और बाहर निकल जाये? बहुत चाहा कि यही करना उचित है। लेकिन वह बैठा का बैठा ही रहा। चार, छ आठ मिनट हो गये कि मालती निकलकर आयी। बदन पर वही गाउन था।<sup>२</sup> या यह प्रसंग—“इसलिए उसने सोचा कि रात अपनी एकान्त रखूँगा और चित्त की शान्ति जुटा लूँगा। इस महीने-भर से सोने से पहले आध घण्टा बिस्तर पर वह एकान्त शान्त बैठता और भगवान को समक्ष लेने का प्रयत्न करता है। तो अचानक घना हो रहा था और वह बिस्तर पर उठ बैठा था। जैसे भीतर-बाहर सब ओर से वह खाँसी हो। समय मानो उसके चारों तरफ अधियारा होकर जम गया था। उसने नाम जपा, फिर जपा फिर जपा। लेकिन अन्त में जब आँख खोलकर देखता तो कहीं अन्धेरे के सिवा कुछ न दीखता था। न कोई आहट, न हलन-चलन, बस काला ही काला सुन्न चारों ओर से उसे घेर कर, अचल खड़ा था। जैसे लील ही लेगा। उसे अनुभव हुआ कि अपने से छिनकर मानो वह काल में समाया जा रहा है..वह डरा। क्या? मैं डर रहा हूँ!...वह मानो चुनौती देता सा उस ओर अनुमान से चलकर उसने खिड़की खोली। खिड़की के खुलते ही ठण्डी हवा का झोंका

१ जनेन्द्र कुमार : जनेन्द्र की श्रेष्ठ कहानियाँ, (वह चेहरा-कहानी), दिल्ली,

- पृ० ७२-७३।

२. जनेन्द्र कुमार : मन-विज्ञान कहानी, (सारिका . अक्टूबर १९६३), बम्बई, पृ० ६।

मुह पर लगा जो अच्छा मालूम हुआ। लेकिन बाहर दीखा कि वही अंधेरा वहाँ है और नीम का पेड़ सामने भूत हुआ खड़ा है। एक मिनट वह उसी तरह खिड़की खोले खड़ा रहा, जैसे भूल रहा हो और याद करना चाहता हो। सहसा वह स्वयं अपनी याद में हुआ, खिड़की बन्द की और तय किया कि उस ठण्डी हवा से बचना चाहिए। डॉक्टर का आदेश है और उसका अपने प्रति कर्तव्य। पलंग पर आकर उसने मफलर टटोला और गर्दन के चारों ओर कस लिया। फिर रजाई ऊपर ले ली। इस तरह वह बैठा और सोचने लगा कि क्या मैं डरा था, डरा हूँ?... उसने भगवान का नाम लेने की कोशिश की, पर दो-चार बार से अधिक वह नाम कण्ठ से ऊपर नहीं आया। और यही प्रश्न समूचे उसमें समाकर मानो चेतना की परत पर ठोकर दे उठा—मैं डर रहा हूँ? उसने आखे मीची। फिर खोली तो अंधेरा ही चारों ओर था। अंधेरा बन्द करने पर अन्दर वही दीखता था। खोलने पर बाहर वही दीखता था। उसने सोचा, वह आवाज दे, पर किसको आवाज दे ?

पत्नी को ?—पत्नी कौन है।

बेट को ?—बेटा कौन है।

बेटी को ?—बेटी कौन है।

बहू को ?—बहू कौन है।

नौकर को ?—नौकर कौन है।<sup>१</sup>

अवचेतन विज्ञप्ति द्वारा चरित्र चित्रण करना भी मनोवैज्ञानिक कहानीकारों की प्रिय शैली है। इससे बिना कहानीकार के हस्तक्षेप से पूर्ण नाटकीयता के साथ चरित्र स्वयं स्पष्ट होते हैं और अन्तस के मनोभावों एवं सूक्ष्म-से-सूक्ष्म प्रतिक्रियाओं का अभिनयात्मक ढंग से प्रकाशन होता है। जैनेन्द्रकुमार ने इस प्रणाली का अपनी कई कहानियों में उपयोग सफलता पूर्वक किया है।

### SWARAJ LOVE INDEPENDENCE MARRIAGE

Swaraj is our birth right—as indisputable elsewhere as in politics,

But there is marriage too Marriage gives man a foot hold, society a unit It gives a home

Alright. Perfectly alright But—? And there is love in the human breast. Love gives us glow, gives us bliss Love makes us transcend the physical and touch the spiritual That makes us

१. जैनेन्द्रकुमार : जैनेन्द्र की श्रेष्ठ कहानियाँ, (मौत और... कहानी), दिल्ली पृ०

reach out beyond the here and the now, reach out with the eternal variety of life

God made love Did God make a marriage also ? No, man did the making of it And I say love is not chaos. It is never that. Never Never !

Ah, how slavish of me thus unwittingly to use English. Must write Hindi !

हिन्दी हिन्दी । हिन्दू हमारा देश, हिन्दुस्तानी हैं हम, हिन्दी हमारी भाषा, हिन्दी हमारा बाना—भाइयो ! हरीपुर २३ मील, सबेरी की गाड़ी । मैं नहीं जा सकता ।

Oh Damn it all ! make a misery of it—Dear Jairaj, mind, lest—

इतना बनाकर वह सिर को हाथों में थामे मेज से उठ खड़ा हुआ और भूल गया कि एक हफ्ते में उसे अपना सभापति का भाषण जिला वार्फेस के स्वागत-मन्त्री को छपने के लिए भेज देना है ।<sup>१</sup>

सकेतो और कार्यों द्वारा चरित्र-चित्रण करने वाली प्रणाली का उपयोग जैनेन्द्रकुमार ने ऊपर की प्रणालियों के साथ ही अपनी अधिकांश कहानियों में समन्वित रूप से किया है । “कहते-कहते कमरे में फिर मास्टर वापस लौट पड़ते, हिस्ट्री में आर्य जाति विजय, और उनकी सौम्यता, खूब याद करना चाहिए । कौन-कौन लोगों ने भारत पर चढ़ाई किया । ओह ! तुम लोग सोओ, हम चला जाता है . ऊपर दरवाजे की तरफ बढ़ते और गणित अथवा अंग्रेजी या भूगोल-इतिहास की बहुत जरूरी बात बतलाते-बतलाते फिर लौट पड़ते । वास्तव में उनका अभ्यन्तर उस अपने मकान में इस रात्रि के अंधेरे में अपने को अकेला पाने से बचाता था ।<sup>२</sup> यह प्रकृति अन्य कहानियों में भी देखी जा सकती है।

वर्णनात्मक ढंग से चरित्र-चित्रण करने की प्रणाली पुरानी है, पर जैनेन्द्रकुमार ने इस शैली का उपभोग अपनी कहानियों में किया है । इस पद्धति में वे अपने पात्रों की सारी विशेषताओं का वर्णन स्वयं ही कर देते हैं । पर उनके और प्रेमचन्द की वर्णनात्मक ढंग से चरित्र-चित्रण करने की प्रणाली में अन्तर यही है कि प्रेमचन्द एक भी ऐसी विशेषता पात्रों के कार्य-व्यापारों एवं परिस्थितियों के बीच स्वयं स्पष्ट होने के लिए नहीं छोड़ते और सूक्ष्म-से-सूक्ष्म बातों का भी वर्णन कर देते थे, जब कि

१. जैनेन्द्रकुमार जैनेन्द्र की कहानियाँ-पाँचवाँ भाग, (एक रात-कहानी); दिल्ली

२. जैनेन्द्रकुमार : मास्टर जी-कहानी, पृ० ६५

जैनेन्द्रकुमार केवल कुछ स्थूल विशेषताओं का ही वर्णन करते हैं। शेष का परिस्थितियों के माध्यम से विश्लेषण कर या ऊपर की अन्य प्रणालियों का उपभोग कर स्पष्ट करते हैं, 'कुछ दिन से, करीब महीने भर से, उसने इस कमरे में अकेला सोना शुरू कर दिया है। भरा-पूरा परिवार है और सब उसकी ओर देखते हैं। वह सफल आदमी समझा जाता है। बाहर मान-प्रतिष्ठा है, घर में आदर और आतंक हैं। पर इधर जैसे जीवन का उद्देश्य उसमें से मिट चला है। उसे बहुत कुछ अब वेस्वा'द मालूम होता है। बड़ा कारोब र उसके ऊपर है और वह उसने खुद जमाया है। उमर के तीस वर्ष उसने इसमें गला दिए हैं। इधर उधर का इस बीच उसने कुछ नहीं देखा। व्यवसाय को बढ़ाने और फैलाने में ही लगा रहा है।' इस प्रसंग की तुलना प्रेमचन्द की वर्णनात्मक ढंग से की गई चरित्र प्रणाली के किसी प्रसंग से सहज ही की जा सकती है।

अभिनयात्मक प्रणाली से चरित्र-चित्रण करने की पद्धति में ऊपर की चार प्रणालियाँ भी सम्मिलित की जा सकती हैं, जो सर्वथा नवीनतम हैं, पर अभिनयात्मक प्रणाली की चिर-प्रचलित पद्धति कथोपकथनों के माध्यम से चरित्र-चित्रण करने की शैली का प्रयोग भी जैनेन्द्रकुमार ने अपनी कई कहानियों में किया है 'उसने अन्दर जाकर भिन्नकते मन से पत्नी से कहा, "अभी लोग आए थे। कह गये हैं कि १८ तारीख को मालती जी आयेगी और यहाँ ठहरेगी।"

"कौन है ? तुम्हारी कोई लगती है ?"

"नहीं। तुमने नाम नहीं सुना, बड़ी लीडर हैं।"

"तो यहाँ क्यों ठहरेगी ? हम तो कोई बडे नहीं हैं।"

"मालूम नहीं। कह गये हैं कि यही ठहरने को लिखा है।"

"तुम उन्हें क्या बहुत जानते हो ?"

"पन्द्रह वर्ष पहले जानता था। पर मैं तो नौकर की तरह था और वे बड़ी आदमिन थी। कुछ मेरी भी समझ में नहीं आ रहा है।"

"तुम्ही सोचो, मैं कैसे करूँगी। और जगह इन्तजाम नहीं हो सकता ?"

"इन्तजाम तो सब ने ही सभापति बन कर आ रही हैं। लीडरनी है। लेकिन अब बताओ, क्या किया जाय ?"

"तुम्ही ने किया होगा कि उन्हें मेरे सिर पर ला बिठाओ। यहाँ काम के मारे वैसी ही मरी जा रही हूँ।...लेकिन होगा, सो सब हो जाएगा। फिर न करो।"

"तभी तो कहता हूँ कि मैं कितना भाग्यवान हूँ !"

"मेरा सिर भाग्यवान हो ! अह .छोड़ो नहीं, मुझे काम करने दो।"

१. जैनेन्द्रकुमार : जैनेन्द्र की कहानियाँ, (मौत और ..कहानी), दिल्ली पृ० ६५

२. जैनेन्द्रकुमार : अ-विज्ञान, (सारिका अक्टूबर १९६३), बम्बई, पृ० ८-६



अब जैनेन्द्रकुमार की कहानियों के 'कथानक' पर भी कुछ बातें—उनकी कहानियों में कथानक का हास लक्षित होता है, पर यह उनकी कोई मौलिक परम्परा है, यह सम्भन्धा भूल होगी। पिछले चरण में प्रेमचन्द की अन्तिम कहानियों में इसका आरम्भिक रूप स्पष्ट होने लगा था, जैनेन्द्रकुमार ने उसका पूर्ण विकास किया। इस सम्बन्ध में अपने दृष्टिकोण को स्पष्ट करते हुए उन्होंने लिखा है कि मैं किसी ऐसे व्यक्ति को नहीं जानता जो मात्र लौकिक हो, जो सम्पूर्णता से शारीरिक घरातल पर ही रहता हो। सबके भीतर हृदय है, जो सपने देखता है। सबके भीतर आत्मा है। जो जगती रहती है, जिसे शास्त्र छूता नहीं, आग जलाती नहीं, सबके भीतर वह है जो अलौकिक है। मैं वह स्थान नहीं जानता जहाँ 'अलौकिक' न हो। कहाँ वह कण है, जहाँ परमात्मा का निवास नहीं है? इसलिए आलोचक से मैं कहता हूँ कि जो अलौकिक है, वह भी कहानी तुम्हारी ही, तुमसे अलग नहीं है। रोज के जीवन में कार्य करने वाली, तुम्हारी जानी-पहचानी चीजों का और व्यक्तियों का हवाला नहीं है तो क्या, उन कहानियों में तो वह अलौकिक है, जो तुम्हारे भीतर अधिक तहों में बैठा है। जो और भी घनिष्ट और नित्य रूप में तुम्हारा अपना है। अपनी दार्शनिकता के सम्बन्ध में भी उन्होंने स्पष्ट किया है कि दार्शनिक तत्व के रूप में सत्य अत्यन्त गरिष्ठ है। उस रूप में वह सत्य अपराक्षित भी है। वह अधिकांश के लिए अग्राह्य है उसको दृष्टान्तगत, चित्रगत और कथा के रूप में परिवर्तित करो, तभी वह रुचिकर और कार्यकारी बनता है, इस प्रकार जैनेन्द्रकुमार की सभी कहानियों के 'कथानक' दार्शनिकता एवं विचार पक्ष के बोझ से दबे हुए हैं। वे नित्य-प्रति के जीवन से प्रायः कोई एक घटना चुन लेते हैं और उसी को फुलाकर कहानी का रूप दे देते हैं। वह घटना फूलकर और विभिन्न पात्रों की मनः स्थितियों, प्रतिक्रियाओं, घात-प्रतिघातों एवं अवचेतन विज्ञप्ति के साथ मिलकर इतनी फैल जाती है कि वह घटना भी अस्पष्ट बन जाती है और फलस्वरूप सारी कहानी दुबह, जटिल एवं सश्लिष्ट बन जाती है।

जैनेन्द्रकुमार की कहानियों में समाज या सामाजिक यथार्थ को खोजना व्यर्थ होगा। यह चित्रित करना उनको अभीष्ट भी नहीं है। इस सम्बन्ध में उनके तर्क विचित्र हैं। वे कहते हैं, आप समाज के बारे में मुझे न पूछिये। मैं उसे जानता ही नहीं। वह धारणात्मक सज्ञा है। वस्तु या तत्व की दृष्टि से वाचक और बोधक सज्ञा नहीं है। इसलिए समाज है तो मेरे लिए वह अपनी बोबी या पड़ोसी से शुरू हो जाता है। अन्यथा मुझे कहीं उपलब्ध ही नहीं हो पाता। पड़ोसी को छोड़ दें, तो समाज की कोई स्थिति बनती है। ऐसा भी मुझे नहीं लगता। तब यदि वह है, तो इसी अर्थ में कि जैसे देवता होता है—है भी, नहीं भी है। मैं सुधार और सुशोधन की प्रेरणा को स्वीकार नहीं करता। मुझे वह स्वार्थ की भाषा जान पड़ती है। स्वार्थ से मुझे चिढ़

नहीं लेकिन वह हो, तो उस पर नकाब डालने की क्या जरूरत है? इसलिये सामाजिक या राजकीय सारा आदर्शवाद मुझे सिर्फ थोथा जान पड़ता। इसलिये अपनी रचनाओं द्वारा किसी सिद्धान्त या मत या अभीष्ट का प्रचार चाहू तो लगता है, यह अहंकार का प्रचार है। मैं तो अपने को सबका सब उड़ेल फेंकना चाहता हूँ। इस स्पष्टीकरण के बाद कथानक न होने या उनकी कहानियों के उद्देश्यहीन होने की शिकायत करने का अर्थ ही क्या रह जाता है। इसी सन्दर्भ में उनकी कहानियों में व्याप्त 'आस्था' की बात भी की जा सकती है। उनके विचार से आदमी को आस्था का सूत्र जरूर चाहिये। नहीं तो व्यक्तित्व के अवयव बिखरे रहेंगे। द्वन्द्व नासूर बनकर आपको ऐसा काटेगा कि धीमे-धीमे वह क्षय बन जायेगा, लेकिन आस्था धारण ही की जा सकती है, उसका मालिक नहीं बना जा सकता। पकड़ में आ गई, तो वह आस्था नहीं रहेगी, विद्या बन जाएगी। उनकी कहानियों में आस्था का स्वरूप इसीलिये रहस्यात्मक या 'मिस्टिक' बन जाता है, जो उनके दृष्टिकोण से अनिवार्य है। इस रहस्यात्मकता को यदि न भेदा जा सके, तो कहानीकार सफल है, ऐसा वे स्वीकारते हैं, क्योंकि हमारे अन्दर अनन्त अव्यक्त है। मैला उसमें है, धौला उसमें है, उस सबको स्वीकार करके शनै-शनै उसे बाहर निकाल कर अपने को रिक्त करते जाना ही महत्वपूर्ण है। इससे असम्बद्ध होकर सृजन कार्य को किस सजा से अभिहित किया जाता है, इसे जैनेन्द्रकुमार नहीं जानते। वे तो लिखते हैं कि कहानी के उद्देश्य के बारे में मैं कुछ अधिक सचेत नहीं हूँ, इतना अवश्य होगा कि मेरे भीतर जो रहा, विचार और भाव उससे कहानी को अमुक दिशा मिल जाती रही होगी। कहानी लिखता हूँ, तो मेरे मन में कुछ स्पष्ट नहीं होता। प्लॉट तो होता ही नहीं। सिर्फ कहानी का अन्त कुछ-कुछ मन में रहता है, कभी विचार बिन्दु, तो कभी भाव-प्रस्थि के रूप में। उस बिन्दु तक कैसे पहुँचा जाय, बस इसमें प्लॉट-प्लॉट जो होता, बन रहता है। इसमें ज्यादा कुछ मैं नहीं जानता नहीं और शिल्प आदि के बारे में सर्वथा बेभान होकर लिखता रहा हूँ। मुझे लगता है, जिसने टेकनीक जाना, वह डूबा जी हों, ऐसा कई बार हुआ है, कि अन्त कुछ मन में था और कहानी बीच में या कहीं और जाकर खत्म हो रही। वास्तव में जैसा कि पीछे कहा जा चुका है, उन्होंने अपनी कहानियों में कथानक, उद्देश्य या दृष्टिकोण को उतना महत्व नहीं दिया है, जितना चरित्रों के अध्ययन को और उनकी कहानियों का सर्वाधिक सफल पक्ष भी यही है।

जैनेन्द्रकुमार की कहानियों में दूसरा सफल पक्ष कथोपकथन है, जो चुस्त, सक्षिप्त नाटकीय एव पौने है। उनसे अपने दुहरे-तिहरे उद्देश्यों की प्राप्ति में उन्हें बहुत सफलता प्राप्त हुई है। वे कथा के सूत्रों को जोड़ते ही नहीं, कहानी को अन्तिम बिन्दु तक पहुँचाते भी हैं और सबसे बड़ी बात, बिना कहानीकार के हस्तक्षेप के पात्रों

के व्यक्तित्व के रहस्यात्मक सूत्रों का उद्घाटन भी करते हैं। उनकी सक्षिप्तता, पर भावाभिव्यक्ति की समर्थता अनुठी है

“कमरे मे ले जाकर मैने उससे फिर पूछताछ की, “क्यो बेटा, पतग वाले ने पाच आने तुम्हे दिये थे न ?”

“हां।”

“और वह छुन्नू के पास है ?”

“हां।”

“अभी तो उसके पास होगे न ?”

“नहीं।”

“खर्च कर दिए ?”

“नहीं।”

“नहीं खर्च किए ?”

“हां।”

“खर्च किये, कि नहीं खर्च किए ?”

उस ओर से प्रश्न करने पर वह मेरी ओर देखता रहा, उत्तर नहीं दिया।

“बताओ, खर्च कर दिये कि अभी हैं ?”

जवाब मे उसने एक बार ‘हां’ कहा तो दूसरी बार ‘नहीं, कहा।

मैने कहा कि तो यह क्यो नहीं कहते कि तुम्हे नहीं मालूम है ?

“हां।”

“बेटा मालूम है न ?”

“हां।”

‘पतग वाले से पैसे छुन्नू ने लिये है न ?’

“हां।”

“तुमने क्यो नहीं लिये ?”

“वह चुप।

“पांचो इकन्नी थी, या दुअन्नी और पैसे भी थे ?”

वह चुप।

“बतलाते क्यो नहीं हो ?”

चुप।

“इकन्नियाँ कितनी थी, बोलो ?”

“दो।”

“बाकी पैसे थे ?”

“हां”

“दुअन्न! नहीं थी ?”

“हाँ !”

“दुअन्नी थी ?”

“हाँ !”

उनकी कहानियों में लम्बे कथोपकथन भी मिलते हैं, जो प्रेमचन्द की कहानियों में प्राप्त होने वाले भाषणों की ही भाँति प्रतीत होते हैं

“आदित्य मुस्कराया। बोला।” यह काम इतना जरूरी था—मुझे अपनी नग्नता दिखाना ? मेरे लिए स्वयं अपनी नग्नता तक आना क्या इतना दुष्कर था कि तुम समय निकालो और दायित्व ओढो ? तुम्हारे मिनट-मिनट की कीमत है। नहीं ?

‘हो कीमत। शायद है। लेकिन बाकी सब फालतू है। एक यही काम ऐसा है कि ‘‘सुनो, स्वयं अपनी नग्नता पाना दुष्कर नहीं, असम्भव है। एक अपने को सही सही सदा दूसरे में ही देख सकता है। मुझे भी तो अपना आत्मदर्शन चाहिये। दुनियाँ में असंख्य जन हैं। और अपनी सार्वजनिकता में असख्य के सम्पर्क में मुझे जाना होता है। पर इन पन्द्रह वर्षों में एक तुम्ही मेरे लिये दुर्गम बने रहे हैं।’’ कोई और काम न आ सका और तुम तक ही जो मुझे आना पड़ा सो इसलिए कि दूसरा कोई इतना निरपेक्ष नहीं दिखाई दिया। याद करोगे, कितनी बार मैं अकेली तुम्हारे बराबर बिस्तर डालकर सोयी हूँ। तुमसे कोई परदा रखने की चेष्टा नहीं की है। फिर भी कभी कोई आशा या अभिलाषा मैंने तुम्हारे व्यवहार में नहीं देखी। कभी तो शका हुई है कि क्या तुम आदमी तक भी हो, लेकिन उसी कारण आज तुम तक आना पड़ा है कि तुम्हारे साथ के परस्पर में मैं अपने को देखूँ और तुम अपने को देखो। और इस दर्शन के बीच में कहीं कोई भी आवरण न रह जाये।’’<sup>१</sup>

जैनेन्द्रकुमार ने भाषा सम्बन्धी अनेक प्रयोग किये हैं जिन्हें मनोवैज्ञानिक भाषा की संज्ञा से अभिहित किया जा सकता है। विशेष परिस्थिति में हम शब्दों को और तरह से प्रयुक्त करते हैं या टेढ़ा-मेढ़ा बोलते हैं, इसके मनोवैज्ञानिक कारण होते हैं। जैनेन्द्रकुमार ने बड़ी सूक्ष्मता से अभिव्यक्ति कर अपनी कहानियों में व्याप्त मनोवैज्ञानिकता के सन्दर्भ में अपनी भाषा को भी समर्थ बनाया है। उनके वाक्य बहुत छोटे-छोटे होते हैं और बहुधा वाक्य-विन्यास सायास ढग से बिगाड़कर प्रस्तुत किये जाते हैं, जो मनोविश्लेषणात्मक परिस्थितियों में अत्यन्त अनिवार्य सा हो जाता है। उन्होंने स्थानीय शब्दों, बोलचाल की भाषा एवं मुहावरों का प्रयोग किया है, इससे उनकी कहानियों की भाषा बड़ी समर्थ, बिजोपम एवं सजीव बन पड़ी है।

१. जैनेन्द्रकुमार . जैनेन्द्र की श्रेष्ठ कहानियाँ, (पाजेब-कहानी), दिल्ली पृष्ठ ५६-६०

२. जैनेन्द्रकुमार : अविज्ञान, (सारिका : अक्टूबर १९६२), बम्बई पृष्ठ ११

वातस्व मे वे हिन्दी के अन्यतम गद्यकारों में हैं। जहाँ तक शैली का प्रश्न है, उन्होंने निम्न शैलियों का प्रयोग किया है :

१ पत्रात्मक शैली में लिखी गई कहानियाँ, जैसे 'परावर्तन' कहानी।

२ नाटक शैली में लिखी गई कहानियाँ, जैसे 'परदेशी', 'पाजेब' आदि कहानियाँ।

३ सवाद शैली में लिखी गई कहानियाँ, जैसे 'बीडट्रीस' या 'प्रवयात्रा' आदि कहानियाँ।

४ स्वागत भाषण शैली में लिखी गई कहानियाँ, जैसे, क्या हो' कहानी।

५ आत्म-कथात्मक शैली में लिखी गई कहानियाँ, जैसे 'नादिरा', 'पाजेब' या 'समाप्ति' आदि कहानियाँ।

६ ऐतिहासिक शैली में लिखी गई कहानियाँ, जैसे 'मास्टर जी' कहानी।

जैनेन्द्रकुमार शैली की दृष्टि से अत्यन्त सफल कहानीकारों में से हैं। एक आलोचक<sup>१</sup> ने ठीक ही लिखा है कि वे दार्शनिक और विचारक कहानी-लेखक के रूप में हमारे सामने आते हैं। उन्होंने प्रायः मध्यम वर्ग की मनोवैज्ञानिक असंगतियाँ और कमजोरियाँ परखी हैं। वे व्यक्ति पर जोर देकर उसके मन का विश्लेषण करते हैं। दार्शनिक प्रवृत्ति के कारण उनकी कुछ कहानियों में दुरुहता और अस्पष्टता का आ जाना स्वाभाविक ही है। विषय-सामग्री अधिकतर वे अपने आसपास के जीवन से ही लेते हैं। फलतः उनकी कहानियों के कथानकों का क्षेत्र बहुत व्यापक नहीं है। उनकी कहानियों में मनोरम खण्ड-दृश्य हैं, जिनमें वे किसी न किसी एक केन्द्रीय भावना को स्थान देते हैं, इसी आसपास के जीवन को वे असाधारण परिस्थिति में रखकर इसका मनोवैज्ञानिक विश्लेषण करते हैं। चरित्र प्रधान कहानी लिखने में जैनेन्द्र जी कुशल हैं। उनकी कहानियाँ पढ़कर मानव-जीवन की तह में क्या है, यह समझने की उत्सुकता होती है। जैनेन्द्र जी के कथानक चुस्त और प्रवाहपूर्ण हैं। कथोपकथन और भाषा का व्यवहार करते समय वे अपनी दार्शनिकता से अपने को बचा नहीं पाए। इसीलिये कथोपकथनों और भाषा में दार्शनिकता-ग्रन्थ वक्रता और असाधारणत्व हैं। उनके वाक्य छोटे-छोटे और मनोभावों को लपेटे हुए होते हैं और उनसे चारित्रिक विशेषताओं पर प्रकाश पड़ता है। उनकी कहानियों के अब तक नौ संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं।

सियारामशरण गुप्त

सियारामशरण गुप्त मूलतः आदर्शवादी विचारधारा के कहानीकार हैं और शैली एवं शिल्प तथा निर्वाह की दृष्टि से वे पिछले युग की कहानी परम्परा के अधिक

१ डॉ० लक्ष्मीसागर वाष्णेय . हिन्दी साहित्य का इतिहास, (१९६४-छठा संस्करण), इलाहाबाद, पृ० २६१

निकट हैं। उनकी कहानियों का एक समूह 'मानुषी' प्रकाशित हुआ है। 'भूठ-सच', 'कोटर और कुटीर', 'पथ में से', 'काकी', 'मुशी जी', तथा 'बैल की बिक्री' उनकी लोकप्रिय कहानियों में से हैं। 'बैल की बिक्री' कहानी उनकी सर्वश्रेष्ठ कहानी समझी जानी चाहिये। एक आलोचक के अनुसार यह कहानी कचना विधान की दृष्टि से उत्तम है। इसमें कथा-तत्व के प्रकृत उतार-चढ़ाव के साथ चरित्राकन के सौन्दर्य की सगति बड़ी अच्छी बैठी है। परिस्थिति जन्य भाव-परिवर्तन का चित्रण सूक्ष्मता से किया गया है। शिवू जो मूलतः स्वच्छन्द, उच्छृंखल, उद्धत और नितान्त अविनीत था, वह सूदखोर, जमींदार ज्वालाप्रसाद की कठोरता में आबद्ध अपने पिता की दीन स्थिति को देखकर बदल जाता है और दृढ़ निश्चय के साथ उसमें कर्मठता जाग उठती है। इस जागरण एवं परिवर्तन में जीवन की आशका भी बाधा नहीं डाल सकी। उसके निर्भीक उत्साह से ज्वालाप्रसाद भी प्रभावित हो जाता है। इसके अतिरिक्त मोहन को अन्तर्वृत्ति-निरूपण में लेखक की सहृदयता अधिक स्फुट हुई है सच्चे किसान की सहज सरलता और यथार्थ भावुकता के उद्घाटन में वह पूर्ण सफल हुआ। मोहन वात्सल्यपूर्ण ममत्व की प्रतिमा है। उसकी ममता अपने पुत्र तक ही परिचित नहीं है, उसका प्रसार बैल तक फैल गया है। मोहन अपने सुख दुख के साथी बैल के बिछुड़ने से विचलित हो जाता है और शिवू ने जो उसके प्रति कठोर वचन कहे उसके लिए जैसी सेवा-तत्परता मोहन ने दिखाई उससे उसके अन्तःकरण की मानवोचित कोमलता प्रकट होती है। कहानी का आरम्भ सर्वथा विषय के अनुरूप हुआ है। डाकुओं के व्यापार से कुतूहल उत्पन्न होकर कहानी को आद्यन्त रुचिकर बनाये रहता है निरर्थक विस्तार-संकोच के कारण अन्त अनुमानाश्रित होकर आकर्षण उत्पन्न करने में सहायक है। भाषा वक्रोक्तिमूलक अभिव्यजना से अपूर्ण हैं। सर्वत्र वाक्यों की लघुता और सीधेपन के कारण विषय कथन में स्वच्छता उत्पन्न हो गई है।

'कोटर और कुटीर' कहानी में भी आदर्शचरित्र प्रतिष्ठापना का प्रयास है। यह कहानी सूत्र और भाष्य शैली में लिखी गई है। कोटर का चातक अपने पिता से लड़कर पृथ्वी का पानी पीने के लिये निकाल पड़ता है। उड़ते-उड़ते यह एक निर्धन किसान की कुटी पर बैठता है, जहाँ उसे चारित्रिक निष्ठा का उपदेश मिलता है और वह दुबारा अपने कुटीर वापस लौट आता है। इनमें प्रतीक चित्रों की अवतारण हुई है और उनका निर्वाह करने में सियारामशरण गुप्त पूर्णतया सफल रहे हैं। वास्तव में गुप्तजी पर गांधीवाद का बहुत प्रभाव पड़ा था।<sup>१</sup> वे आदर्शवाद की स्थापना के साथ सुधारवाद भी चाहते थे, पर अहिंसात्मक ढंग से सामाजिक विषमताओं या विकृतियों को देखकर उनका कवि जैसा सवेदनशील एवं भावुक मन इतने आक्रोश में नहीं आ जाता था कि अपनी कहानियों का माध्यम से वे किसी क्रान्ति का सृजन करने लगते।

धीर प्रशान्त जैसा उनका व्यक्तित्व था, वैसी ही उनकी कहानियाँ भी हैं। उनमें कही वर्णन की उच्छृंखलता नहीं है, समयिन एव मर्यादित कथानक मिलते हैं और परंपरागत ढंग से उनके निर्वाह भी हुए हैं। अपने पात्रों को उन्होंने जीवन के यथार्थ से लिया अवश्य है, पर उनका चरित्र-चित्रण यथार्थवादी ढंग से न कर आदर्शवादी ढंग से किया है और गांधीवादी विचारधारा के अनुसार ही हृदय परिवर्तन, सेवा, निष्ठा, सहानुभूति का वर्णन किया है। इसलिए उनके पात्रों के चरित्र-चित्रण में वर्णनात्मकता अधिक नाटकीयता कम है। उनके माध्यम से व्यापक जीवन तत्वों का अन्वेषण कर आदर्शवादी ढंग से प्रतिपादित करना उनका उद्देश्य रहा है, इसलिए वह अभिनयात्मक कौशल सम्भव ही नहीं हो सकता था, क्योंकि अगत्या गुप्तजी जीवन से अधिक सम्बद्ध थे, कला के कम। उन्होंने अपने पात्रों के चरित्र-चित्रण में मनोविज्ञान का आश्रय ग्रहण करने की चेष्टा भी की है, पर इस दिशा में उनका कोई विशेष आग्रह नहीं रहा। उनकी कहानियों में शिव एव नैतिकता का चित्रण प्राप्त होता है। वे विशुद्ध नैतिकता के प्रति आस्थावान् हैं और यही उनकी कहानियों में व्याप्त सार्वभौमिक मानवतावाद का मूलधार है। उनकी कहानी कला का लक्ष्य व्यक्ति न होकर उनका जीवन समाज और युग है, जिसकी विस्तृत पृष्ठभूमि उनकी कहानियों में अंकित हुई है। वे यह स्वीकारते थे कि मनुष्य मूलतः बुरा नहीं है, परिस्थितियाँ उसे बुरा-भला बनाती हैं। अतः कला को यदि मानवता के उत्थान में सहयोग देना है, तो उसे शिव होना पड़ेगा। इस प्रकार सत्य अर्थों में सियारामशरण गुप्त इस चरण के गांधीवादी कहानीकार हैं। एक आलोचक<sup>१</sup> ने ठीक ही लिखा है कि सियारामशरण गुप्त ने अपनी कहानियों के लिए समाज को आधार बनाया है और अनेक भावपूर्ण चित्र प्रस्तुत किए हैं। उनके पात्र आध्यात्मिक घरातल पर ऊँचे उठते हुए प्रतीत होते हैं। उनके पात्र सरल हृदय होते हैं और वैसी ही उनकी भाषा होती है।

अज्ञेय

अज्ञेय मनोवैज्ञानिक कहानीकार है पर जैनेन्द्रकुमार की भाँति वे घोर आत्मपरक नहीं हैं। उन्होंने सामाजिक यथार्थ को लेकर प्रगतिशील दृष्टिकोण से भी कुछ कहानियाँ लिखी हैं। पर प्रमुख रूप से वे व्यक्ति चेतना के ही कहानीकार कहे जायेंगे उनकी कहानी व्यक्ति और व्यक्ति के सघर्ष की कहानियाँ हैं। आज के अनिश्चय, अव्यवस्था एवं जटिलता के युग में एक व्यक्ति के भीतर जो अनेक बहुमुखी व्यक्तित्व उभर आते हैं और उसके कारण उनमें जो सघर्ष चल रहा है, मानवता के सचित अनुभव के प्रकाश में ईमानदारी से उसे पहचानने का प्रयास करना अज्ञेय की कहानी कला का लक्ष्य है। इस प्रकार उनकी कहानियाँ व्यक्ति चरित्रों एवं मनोभावों की

कहानियाँ हैं, क्योंकि उनकी रूचि सदा व्यक्ति में ही रही है। सामाजिक दृष्टिकोण को वे श्रुतिपूर्ण या अंधावहारिक नहीं स्वीकारते, पर उसे निर्णायक भी नहीं मानते, बल्कि व्यक्ति को दबाकर किसी भी सम्बन्धित समस्या का जो भी विधान प्रस्तुत किया जायेगा—गलत होगा, घृण्य होगा, असह्य होगा। उनका विश्वास है कि व्यक्ति अपने सामाजिक सुस्कारों का पुंज भी है, प्रतिबिम्ब भी, पुतला भी। उसी तरह वह अपनी जैविक परम्पराओं का भी प्रतिबिम्ब और पुतला है—जिन परिस्थितियों से वह बनता है, उन्हीं को बनाता और बदलता भी चलता है, वह निरा पुतला, निरा जीव नहीं है वह व्यक्ति है, बुद्धि विवेक सम्पन्न व्यक्ति। अज्ञेय अभिमान या अहंकार को एक सामाजिक कर्तव्य स्वीकारते हैं। अज्ञेय की इस धारणा से किसी को भी असहमति नहीं हो सकती, पर यह जीवन की सम्पूर्ण नहीं, एक पक्षीय आधार है, इसीलिए अज्ञेय का दृष्टिकोण एकांगी है। अभिमान या अहंकार व्यक्ति व्यक्ति के सदर्भ में महत्वपूर्ण हो सकती है, पर एक व्यापक सदर्भ में वह अंधावहारिक हो जाती है। व्यापक सदर्भ से मेरा अभिप्रायः सामाजिक सदर्भ से ही जिसमें यदि यही स्थिति सत्य के रूप में स्वीकार ली जाए, एक अव्यवस्था एवं अराजकता की स्थिति उत्पन्न हो जायेगी, प्रत्येक व्यक्ति एक दूसरे से असम्बद्ध हो जायेगा और समाज छोटे २ खंडों में बटकर, यहाँ तक कि एक-एक व्यक्ति की यूनियो में विभाजित हो जायेगा क्योंकि वर्तमान असहिष्णुता, घृणा, विद्वेष एवं अविश्वास की परिस्थितियों में किसी भी व्यक्ति का अहंकार या अभिमान अन्य को सह्य नहीं हो सकता और तो और जिस 'आधुनिक' परिवेश का चित्रण अपनी कहानियों में अज्ञेय करते हैं, उसमें पत्नी और सतान भी व्यक्ति के अतिरिक्त अहंकार एवं दम्भ को स्वीकारने को प्रस्तुत नहीं हैं और अज्ञेय इतना तो स्वीकारेंगे ही कि किसी न किसी पक्ष पर प्रत्येक व्यक्ति को सहयोग की आकांक्षा ही नहीं होती, वह जीवन की अनिवार्यता भी होती है और कम से कम भारतीय सामाजिक सदर्भों में अभी भी अलगाव, अजनबीपन एवं एक दूसरे से असम्पृक्त रहकर अपने स्थिर दम्भ एवं अहंकार का पोषण करने की प्रवृत्ति विकसित नहीं हुई है, जिसका अज्ञेय अपनी कहानियों में (मैं सामाजिक यथार्थ से सम्बन्धित उनकी कुछ इनी गिनी कहानियों को अपवाद स्वरूप मानकर यह बात कह रहा हूँ क्योंकि उस प्रवृत्ति के विकास के प्रति न तो अज्ञेय आग्रहशील रहे हैं और न वे उनकी कहानी कला का प्रतिनिधित्व करती हैं) चित्रण करते हैं। यह विदेशी समाज एवं वातावरण की बातें हैं, जहाँ से अज्ञेय अपनी कहानियों के सदर्भ लेते हैं और अपनी कहानियों में भारतीयकरण करके प्रस्तुत करते हैं।

— वास्तव में अज्ञेय के पास कोई भारतीय दृष्टि है।<sup>१</sup> वे केवल भारतीय दृष्टि

१ यह बात उनकी कहानियाँ ही नहीं, कविताएँ और तीनों उपन्यास—शेखर :

एक जीवनी, नदी के द्वीप तथा अपने-अपने अजनबी भी प्रमाणित करते हैं।



रखने का एक अभिमत आभास मात्र देते हैं। कुछ इने-गिने अपवादों को छोड़कर उनकी किसी भी कहानी को उठा लीजिए, उसमें जो 'जीवन' या वातावरण या पात्र आपको चित्रित मिलते हैं, वे आपको भारतीय प्रतीत होंगे—नाम भारतीय होंगे भारतीय शहरों का उल्लेख होगा या भारतीय क्रांति की चर्चा होगी, पर उन नामों या वातावरण को जर्मनी या फ्रांस के नामों या वातावरण से बदल दीजिए, कहानी के मूल रूप में कोई परिवर्तन नहीं होगा और यदि कला का यह लोच (Flexibility) कहानियों में अपना महानता का परिचायक है, तो अज्ञेय सचमुच इस चरण के प्रतिनिधि कहानीकार के रूप में स्वीकारे जाने चाहिए।

अज्ञेय की कहानियों में जैनेन्द्रकुमार ही की भांति कथानक का हास लक्षित होता है। उन्होंने कथानक की अपेक्षा चरित्रों के अध्ययन, उनके द्वन्द्वों के मनोविश्लेषण एवं घात प्रतिघातों की सूक्ष्म व्याख्या के प्रति आग्रहशीलता प्रकट की है। उन्होंने मनोवैज्ञानिक सम्बन्धी अधिक प्रयोग किए हैं और उनकी कहानियों के एक-एक शब्द में मनोवैज्ञानिक अभिव्यक्ति प्राप्त होती है। उन्होंने 'अलिखित' कहानी में मनोवैज्ञानिक मान्यता को कलात्मक रूप देने का प्रयत्न किया है। यह कहानी स्वप्न पद्धति पर आधारित है। 'पहाड़ी जी न' में 'ईडियस' ग्रन्थ को स्पष्ट करने के लिए कहानी का सगुफन किया गया है। 'कोरी की बात', 'जयबोल' एवं 'परम्परा' आदि कहानियों में मनोवैज्ञानिक सूत्रों की व्याख्या एवं विश्लेषण के लिए ही कहानी के सूत्र संयोजित किए गए हैं। 'जयबोल' कदाचित् शुद्ध अर्थों में हिन्दी की पहली ऐसी मनोवैज्ञानिक कहानी है, जिसमें चेतना प्रवाह पद्धति का प्रक्षरशः पालन किया गया है कि उसके शब्द चित्र तक उभर कर सामने आते हैं। यद्यपि वाचस्पति पाठक की कहानी 'यात्रा' में इस प्रणाली का आरम्भिक रूप मिलता है, पर वह मनोवैज्ञानिक कहानी नहीं थी—उनकी ओर अज्ञेय की कहानी में यही अन्तर है। 'जयबोल' में कथानक की क्षीण रेखाएँ स्पष्ट या अस्पष्ट कुछ भी नहीं प्राप्त होती, उसमें मन की तरंगें एवं प्रवाहों का सूक्ष्म व्योरा है, उसमें कहानी के इतिवृत्त के स्थान पर मानसिक लहरों का सगुफन है, उनकी कहानियों की यह एक अभिनव दिशा थी, क्योंकि इसके पूर्व की कहानियों में शैली प्रतिक्रिया (Response) तथा उत्तेजन (Stimulus) के मध्य बिन्दु पर स्थिर होकर प्रहार करने से सम्बद्ध था। 'इसे यो समझिए जैसे कोई पानी का स्रोत हो विपरीत दीवारों से क्रमशः और लगातार टकराकर ऊपर को उछलता चला जाता है और ऊपर उछलकर जाने की अधिकाधिक प्रगति उन दो दीवारों की टकराव की शक्ति पर निर्भर करती है, ठीक उसी तरह उत्तेजन और उसकी प्रतिक्रिया के बीच में कोई भावधारा उछाल खाती हुई ऊपर को उठती है और उसके उठने (अभिव्यक्ति) की क्षमता उत्तेजन और प्रतिक्रिया की शक्ति पर अवलम्बित रहती है। जैनेन्द्र की तकनीक भी इसी उत्तेजन और प्रतिक्रिया के बीच मनोवैज्ञानिक धारा

की कथा कहती है, किंतु वह अज्ञेय की भावधारा की भाँति ऊपर को नहीं उछलती बल्कि उत्तेजन और प्रतिक्रिया की कुछ ऐसी टक्कर वह खाती है कि उसमे उछाल न आकर भीतर हलचल और घुमडन अधिक बढ़ती जाती है। दूसरे शब्दों में अज्ञेय की धारा में मानसिक विस्फोट होते हैं और जैनेन्द्र की धारा में मानसिक पुटपाक।' अज्ञेय का ध्यान पात्रों के मानसिक विस्फोट के बिन्दु पर ही टिका रहना है और वे अधिक गहरे और सूक्ष्म हो जाते हैं, जबकि जैनेन्द्रकुमार का ध्यान पात्रों में होने वाली मानसिक घुटन की दिशा तक ही सीमित रह जाता है, जिससे वह कष्टना उत्पन्न करने की दार्शनिक चेष्टा करते हैं। अज्ञेय ने उत्तेजन और प्रतिक्रिया के क्रमिक एवं निरंतर घात-प्रतिघातों से किसी भाव धारा की व्याख्या एवं मनोविश्लेषण किया है। 'जयदोल' + संग्रह में ही 'मेजर चौधरी की कहानी' कहानी में कथानक' इतना है कि मेजर चौधरी युद्ध में विकलांग हो जाते हैं और मोर्चों पर टिके रहने में सर्वथा अयोग्य हो जाते हैं, उन्हें पेशान देकर वापस भेज दिया जाता है। इस प्रक्रिया में मेजर चौधरी के मन में जो भाव तरंग उठती है और जो मानसिक लहरे आगत-विगत एवं वर्तमान की स्थितियों के संसर्ग में उत्पन्न होती है—चेतना प्रवाह पद्धति में उन्हीं की सूक्ष्म व्याख्या की गई है और मेजर चौधरी की प्रतिक्रिया में अनेक भावधाराएँ मिलकर कहानी को पूरा कर देती हैं। इस कहानी में मेजर चौधरी का विकलांग होकर पेशान पाना वह ककडी है, जो उनके जीवन रूपी तालाब में गिरकर स्वयं तो डूब जाती है, पर डूबने के पहले असंख्य लहरों का निर्माण कर जाती है। कहानी के समाप्त होने पर मूल घटना से हटकर दूसरी ही बातें सामने आती हैं। ऐसी असंख्य लहरों को समेटकर कहानी निर्माण की अपूर्व क्षमता अज्ञेय में है और 'जयदोल' संग्रह की अनेक कहानियाँ इस प्रवृत्ति का प्रतिनिधित्व करती हैं, जिनमें अनेक मानसिक स्तरों को एक ही प्रवाह में छूने चले जाने की समर्थता परिलक्षित होती है। इन कहानियों में इतिवृत्तात्मकता को पूर्णतया तिरस्कृत किया गया है और किसी घटना या बात को पृष्ठभूमि में रखकर उसकी प्रतिक्रियाओं को भावधारा के रूप में आगे गतिशील कर और विभिन्न तरंगों उत्पन्न कर 'विशृङ्खलित' शैली में सारी कहानी सगुणित करने की प्रवृत्ति लक्षित होती है।

अज्ञेय की कहानियों का दूसरा वर्ग वह है, जिसमें कथानक तत्त्व प्राप्त होते हैं और सामाजिक यथार्थ को चित्रित कर परिवर्तित सदमों को उद्घाटित करने की प्रवृत्ति लक्षित होती है इनमें प्रगतिशील दृष्टिकोण आस्था, सकल्प एवं सोद्देश्यता के साथ नैतिक आलोचना के तत्त्वों का कुशल सगुणन मिलता है। 'रोज', 'सभ्यता का एक दिन' 'परम्परा एक कहानी', 'जीवन शक्ति', 'शरणदाता', 'बदला', 'लेटर बाक्स', 'बसत' और 'कविप्रिया' आदि कहानियाँ इसी वर्ग में रखी जा सकती हैं। इन कहानियों में आंतरिक साधनों एवं बाह्य साधनों का सामंजस्य करके कथानकों का निर्माण

किया गया है, राजनीतिक तथा बनी जीवन से सम्बन्धित कहानियों में इस प्रवृत्ति का और प्रचुर मात्रा में प्रयोग हुआ है। 'पेगोडा वृक्ष', 'कैसेन्द्रा का अभिशाप' और 'एक घटे कहानियाँ' इस दृष्टि से द्रष्टव्य हैं। इनमें जहाँ एक ओर राजनीति 'प्रेम' 'धृष्ट' और विद्रोह का चित्रण हुआ है, वहीं आंतरिक प्रवृत्तियों, मनोभावों एवं द्वंद्वों का सूक्ष्म विश्लेषण भी हुआ है, जिससे ये कहानियाँ पूर्ण प्रतीत होती हैं, इसलिए इस वर्ग की कहानी अधिक प्रभावशाली है। उदाहरणार्थ 'छाया' कहानी में एक बंदी के कारागारिक जीवन एवं प्रतिक्रियाओं को सगुणित करके कहानी का निर्माण किया गया है। अरुण जिस जेल में बंद होता है, सयोग से उसी जेल में उसकी बहन सुषमा भी बंदी होकर आती है। अरुण के सामने ही सुषमा को फाँसी का दण्ड प्राप्त होता है। इससे अरुण के ऊपर जो प्रतिक्रियाएँ होती हैं और उसके मन में बंदी जीवन तथा विवशता की जो अनुभूतियाँ उत्पन्न होती हैं, वे समेटी जाकर कहानी का रूप पा गई हैं। गहराई से देखा जाए, तो उनमें कथानक के कोई विशेष तत्त्व नहीं है, केवल कुछ क्षीण रेखाएँ मात्र हैं, जो माध्यम बनकर आती हैं। 'कैसेन्द्रा का अभिशाप' या 'रोज' कहानी में भी यही प्रवृत्ति देखी जा सकती है। 'पुरुष का भाग्य' में एक स्त्री के चरित्र का विश्लेषण है, जिसका पैर एक बच्चे के गीले पैर की छाप पर पड़ जाता है और वह काँपने लगती है। और उसे कभी जेल का कठोर कारावास भी सहना पड़ा था, उसके पति को फाँसी दे दी गई थी और वह स्वयं अध्यापिका थी, जब उसे बंदी बनाया गया था और सात वर्ष का दंड दिया गया था। जेल में ही वह माँ बन जाती है, लेकिन बच्चा उसकी गोद से छीनकर न जाने कहाँ भेज दिया जाता है। जेल से बाहर आने पर उस के अवचेतन मन में अपने बच्चे की खोज की प्रबल भावना व्याप्त होती है और किसी भी दूसरे बच्चे की जरा-सी व्यथा पीड़ा यहाँ तक कि किसी छाया पर पाव पड़ जाने से भी उसे बहुत आघात पहुँचता है और वह कम्पन की स्थिति में डूबकर रह जाती है। ये अस्पष्ट धाराएँ हैं, जिन्हें अनुमान एवं दिए गए संकेतों के आधार पर निश्चित किया जा सकता है और इन्हीं पर सारी कहानी की रचना हुई है, जिसमें उस स्त्री के मानस की सूक्ष्म से सूक्ष्म प्रतिक्रियाएँ न मनोविश्लेषण हुआ है। हीलोनो की बातें' में भी कहानी की रचना इसी आधार पर हुई है।

अज्ञेय की कहानियों में 'कथानक' प्रतीकों के सहारे भी सगुणित किए गए हैं। व्यक्ति अपने आत्म-विश्लेषण से विगत वर्तमान एवं आगत के सम्बन्ध में कुछ सूत्र प्रकट करता है, जो छोटी-छोटी घटनाओं, बातों एवं कार्य-व्यापारों से सम्बन्धित होती हैं और उनके परस्पर समन्वय से सारी कहानी का निर्माण होता है, 'पठार का धीरज', 'सिगनेलर', 'नवम्बर दस', 'साँप', 'कोठरी की बात', 'पुलिस की सीटी' आदि कहानियाँ इसी प्रकार की हैं। 'साँप' में यह प्रवृत्ति इतनी सूक्ष्म हो गई है और कथा की गति इतनी रहस्यात्मक हो गई है कि जब तक पाठक मनोविज्ञान की कुछ

साधारण शास्त्रीय बातों से परिचित न हो और यौन-प्रेम से साँप की प्रतीकात्मकता की सगति का उसे बोध न हो, कहानी के मूल भाव को समझना उसे कठिन ही नहीं असंभव-सा प्रतीत होगा ।

अज्ञेय की कहानियों में लक्ष्य या अनुभूति का परिवेश अत्यन्त सीमित है । उनमें विराट मानवीय चेतना का बोध नहीं होता और न समकालीन युग जीवन के विभिन्न आयाम ही अपने-अपने यथार्थ परिप्रेक्ष्य में अभिव्यक्त हुए हैं । प्रेम-मेवस, घुटन, पलायन, विद्रोह एव तीव्र अह—ये सूत्र हैं, जो उनकी प्रत्येक कहानियों में मिलते हैं और इन्हीं के संयोग पर सारी कहानियाँ टिकी हुई हैं । अज्ञेय ने अपनी कहानियों में अनुभूति की प्रेरणा को अत्यधिक महत्व दिया है क्योंकि उनकी धारणा है, लेखक अपनी अनुभूति से ही लिखे, जो अनुभूति नहीं है, कोई सैद्धान्तिक प्रेरणा के वशीभूत होकर उस लिखना श्रृणशोध हो सकता है, साहित्यिक सिद्धि नहीं । वास्तव में अज्ञेय एक मनोवैज्ञानिक कहानीकार है और कुछ विशिष्ट पात्रों को लेकर विशिष्ट घटनाओं के जल में उलझाकर उनके ऊपर होने वाली प्रतिक्रियाओं, मन में होने वाले घात-प्रतिघातों एव मानसिक अन्तर्द्वन्द्वों का मनोविश्लेषण करना ही उनकी चरम लक्ष्य और अनुभूति है । उनके पास जीवन के कोई सन्दर्भ नहीं है और न अपने समय के यथार्थ को उदघाटित करने का आग्रह ही —इसीलिए अज्ञेय जैसे प्रतिभाशाली कहानीकार के इतने शीघ्र चुक जाने का खेद उनके असंख्य पाठकों को हुआ अवश्य, पर विस्मय नहीं । कहानीकार जीवन-सन्दर्भों और अपने समय के यथार्थ परिवेश को लेकर ही बनता है, गतिशील होता है, कला को लेकर नहीं । कलावादी होकर एक अवधि तक वह चमत्कृत करने वाला प्रतिक्रियावादी बन सकता है, पर उस निश्चित अवधि के पश्चात् वह नाटक रचने की समर्थता से भी वह पगु बनकर निष्क्रिय हो जाता है ।

अज्ञेय की कहानियों का प्रारम्भ अत्यन्त नाटकीय ढंग से होता है । उन्होंने कहानियों का प्रारम्भ नई-पुरानी दोनों ही शैलियों में किया है : “कितने भोले थे हम—जो सच्चे दिल से इस शिक्षा को अपना कर मनुष्य हो गये ।” कहकर बूढ़े ने एक बहुत लम्बी सास ली और उठ खड़ा हुआ । खड़े होकर एक बार उसने अपने चारों ओर देखा, फिर धीरे-धीरे खिड़की के पास जाकर चौखट पर बैठ गया, और घुटने पर ठोड़ी टेक कर धीरे-धीरे कुछ गुनगुनाने लगा । खिड़की के बाहर कोई बहुत सुन्दर दृश्य हो, यह बात नहीं थी । वह घर, जिसकी कोठरी में वृद्ध बैठा था, मद्रास नगर की एक बहुत छोटी, बहुत गन्दी गली में था, और उस कोठरी तक सूर्य का प्रकाश कभी नहीं आ पाता था—उस खिड़की के बाहर का दृश्य—एक तंग गली, जिसके दोनों ओर नालियाँ बह रही थी, जिसमें छोटे-छोटे श्यामकाय बच्चे खेल रहे थे—इसके ऊपर एक पकौड़ी की दुकान थी जिसमें एक तेल के कड़ाहे के पास बैठी

धीरे-धीरे कुछ गा रही थी “कभी-कभी वह रुक कर कीच से लयस्थ लडको को धमकी देती थी, जिसमें वे दूर भाग जाने थे और फिर नाली की बीच में कूद पड़ते थे...”<sup>१</sup>

या फिर बहुत सी कहानियों का प्रारम्भ बिल्कुल प्रेमचन्दवालीन कहानियों की भाँति होता है, जैसे,

“वह सुन्दरी नहीं थी। उसके मुख पर सौन्दर्य की आभा का स्थान तेज की दीप्ति ने ले लिया था। उसकी आँखों में कोमलता नहीं थी, वहाँ कृत निश्चय की दृढ़ता ही झलकती थी। उसके सिर की शोभा उस पर की अलकावलियों में नहीं थी, बरन् कटे हुए बालों के नीचे उस उघड़े हुए प्रशस्त ललाट में। कहते हैं, स्त्री के जीवन में आनन्द है, स्नेह है, प्रेम है, सुख है। उसके जीवन में वे सब कहाँ थे? जब से उसने होश सभाला, जब से उसने अपने चारों ओर चीन से प्राचीन देश का विस्तार देखा, जब से उसने अपनी चिरमार्जित सभ्यता का तत्व समझा, तब से उसके जीवन में कितनी दुःखमय घटनाएँ हुई थी! जब वह छ वर्ष की थी, तभी उसके पिता का जर्मन सेना ने तोर के मोहरे से बाँध कर उड़ा दिया था, क्योंकि वे ‘बाक्सर’ गुप्त समिति के सदस्य थे, उसके बाद १९०० वाले ‘बाक्सर’—विप्लव में जब उसकी आयु ११ वर्ष की भी नहीं हुई थी, जर्मन और अंग्रेज सेना ने आकर उसके छोटे-से गाँव में आग लगा दी थी। वहाँ के स्त्री-पुरुष सब जल गये—उनमें उसकी बूढ़ा विधवा माता भी थी। केवल उसे, उस अनाथिनी को, जो उस समय सीक्याग नदी में पानी भरने गयी हुई थी, न-जाने किस अज्ञात उद्देश्य की पूर्ति के लिए, किस भैरव यज्ञ में आहुति रूप अर्पण करने के लिए विधाता ने बचा लिया।”<sup>२</sup>

अज्ञेय की कहानियों में अन्त दो प्रकार से हुआ है। अपनी प्रारम्भिक कहानियों में उनमें किंचित उपसंहार देने की प्रवृत्ति लक्षित होती है। अक्टूबर १९३१ में लिखी हुई ‘अमर वल्लरी’ कहानी का अन्त इस प्रकार हुआ है : “पर उसी समय मेरे हृदय में यह भाव उठता है कि मुझे यह दुखड़ा रोंने का कोई अधिकार नहीं है। मैंने जीवन में सब-कुछ नहीं पाया। बहुत अनुभूतियों से मैं वंचित रह गया, पर जीवन की सार्थकता के लिए जो कुछ पाया है वह पर्याप्त है। न जाने कितनी बार मैंने बसन्त की हँसी देखी है, पक्षियों का रव सुना है, न जाने कितनी देर मैंने मानवों की पूजा पायी है, न-जाने कितनी सरलाओं की श्रद्धापूर्ण अञ्जलि प्राप्त की है, और उन सबसे अधिक, न-जाने कितनी बार मुझे इस अमरवल्लरी के स्पर्श में एक साथ ही बसन्त के उल्लास का, ग्रीष्म के ताप का, पावस की तरलता का, शरद् की स्निग्धता का, हेमन्त की शुभ्रता का और शिशिर के शैतल्य का अनुभव हुआ है,

१. अज्ञेय : अमरवल्लरी तथा अन्य कहानियाँ, (शुद्ध्याग-कहानी), बनारस, पृ० ४८

२. अज्ञेय : अमरवल्लरी तथा अन्य कहानियाँ, (हारिती-कहानी), बनारस, पृ० २६

न-जाने कितनी बार इसके बन्धनों में बँधकर और पीड़ित होकर मुझे अपने स्वातन्त्र्य का ज्ञान हुआ है। एक कथा, एक जलन, मेरे अन्तस्थल में रमनी गयी है—कि मैं मूक ही रह गया, मेरी प्रार्थना अव्यक्त ही रह गयी—पर मुझे इस ध्यान में सान्त्वना मिलती है कि मैं ही नहीं, सारा संसार ही मूक है जब मुझे अपनी विवशता का ध्यान होता है, तो मैं मानव की विवशता देखता हूँ, जब भावना होती है कि विश्वकर्मा ने मेरी प्रार्थना की उपेक्षा करके मेरे प्रति अन्याय किया है, तब मुझे याद आ जाता है कि मैं स्वयं भी तो इस सहिष्णु पृथ्वी की मूक प्रार्थना का, इसकी अभिव्यक्ति-चेष्टा का, नीरव प्रस्फुटन ही हूँ !<sup>१</sup>

पर चरम सीमा पर कहानी का नाटकीय अन्त करने की प्रवृत्ति अज्ञेय में शीघ्र ही विकसित हो गई, और उनकी बाद का सारा कहानियाँ इसी चरम-उत्कर्ष के बिन्दु पर समाप्त होने लगी :

“लोगो ने देखा, जिन रस्सियों में मार्टिन बाँधा गया था, वे टूट गयी थी। मार्टिन दीवार की ओर पैर किये ओघे मुँह पड़ा था। भीड़ को एकाएक मानो खोयी हुई वाणी मिल गयी।

“यह कब हुआ ?”

“उसकी चीख सुनकर ही। मैं देख रहा था वह चौका, फिर भटका देकर घूम गया।”

“मैंने भी देखा था। वह खुद भी चिल्लाया था—”

“क्या ?”

“क्राइस्ट” !

“नही, क्रिस्टाबेल ही।”

सैनिकों ने जब आकर मार्टिन के शव को उठाया, तब उनके मुँह पर आदर का भाव था। एक ने कहा, “यह देखो, सभी गोलियाँ छाती में लगी है।”

लोग मार्टिन के शव को देखने और उसकी आलोचना करने में इतने लीन हो गये कि बेचारी क्रिस्टाबेल—हाथ में प्रजातंत्र की मोहरवाला एक कागज लिए खड़ी क्रिस्टाबेल—की ओर किसी का ध्यान ही नहीं गया। वह एक बड़ी लम्बी, बड़ी थकी हुई, बड़ी उत्सर्गपूर्ण सी साँस लेकर गिरते-गिरते बोली, “अकलक।”<sup>२</sup>

अज्ञेय की कहानियों में पात्र विशिष्ट हैं। वे जीवन के यथार्थ से न लिये जाकर अनुभूति एवं लक्ष्य की प्राप्ति के लिए गढ़े गये हैं। जीवन के यथार्थ से न लिए जाकर वे गढ़े इसलिये गये हैं, क्योंकि उनकी कहानियों में व्याप्त अनुभूति एवं लक्ष्य

१ - अज्ञेय : अमरवल्लरी तथा अन्य कहानियाँ, (अमरवल्लरी कहानी), बनारस, पृ० २८

२. वही; अकलक—कहानी, पृ० १०३-१०४

का सम्बन्ध भी जीवन से न होकर एक विशेष दृष्टिकोण से है, जो आत्मपरक है, फलस्वरूप पलायनवादी है। उनकी कहानियों में पात्रों के चरित्र चित्रण निम्न पद्धतियों से होते हैं।

- १ आत्म विश्लेषणात्मक
- २ मानसिक ऊहापोह
- ३ संकेतो द्वारा
- ४ अभिनयात्मक
- ५ वर्णनात्मक

आत्म-विश्लेषणात्मक ढंग उनकी आत्मकथानक शैली में लिखी हुई कहानियों में अधिकांश रूप में युक्त हुआ है। मैं भावुक प्रकृति का आदमी नहीं हूँ। पुराने फैशन का एकदम साधारण व्यक्ति हूँ। मेरी जीविका का आवार इसी पेरिस शहर के एक स्कूल में इतिहास के अध्यापक का पद है। मैं सिनेमा-थियेटर देखने का शौकीन नहीं हूँ। न मेरा कविता में ही मन लगता है। मनोरंजन के लिए मैं कभी-कभी देश-विदेश की क्रान्तियों के इतिहास पढ़ लिया करता हूँ। एक-आध बार मैंने इस विषय पर व्याख्यान भी दिये हैं। इससे अधिक कुछ नहीं कर सकता, क्योंकि यह विदेश है।... पर जो बात मैं कहना चाहता था, उससे मैं भटक गया। हाँ, मैं भावुक प्रकृति का नहीं हूँ। मेरी रुचि इसी सग्रह में या कभी-कभी क्रान्ति सम्बन्धी साहित्य तक, परिमित है, और इधर-उधर की बातें मैं नहीं जानता। फिर भी उस दिन की घटना मेरे शान्तिमय जीवन में उसी तरह उथल-पुथल मचा गई, जिस तरह एक उद्यान में भूभावात। उस दिन से जाने क्यों एक अज्ञात, अस्पष्ट अशान्ति ने मेरे हृदय में घर कर लिया है। जब भी मेरी दृष्टि उस टूटी हुई तलवार पर पड़ती है, एक गम्भीर किन्तु भावातिरेक में कम्पायमान ध्वनि मेरे कानों में गूँज उठती है।”

मानसिक ऊहापोहो, घात-प्रतिघातो एवं द्वन्द्व के विश्लेषण से अज्ञेय ने अपने पात्रों का चरित्र चित्रण लगभग सभी कहानियों में किया है। “किन्तु जब वह किवाड़ खोलकर वापस आयी, तब एकाएक उसके हृदय पर मानो कोई दैवी प्रकाश छा गया ‘उसे किसी दिव्य ज्ञान की एक रेखा ने कहा, ये भूठे हैं।’

सूर्यकान्त मरा नहीं, वह मर सकता ही नहीं था... यह विचार भी असम्भव था—असम्भावना से भी अधिक असम्भव ..

वह ज्ञान रेखा कह रही थी, ‘ये भूठे हैं ! वह नहीं मरा। तुम्हारे कर्म की सफाई के लिये यह आवश्यक नहीं है कि उनकी मृत्यु हो गई हो।’

सुखदा इस ज्ञान के प्रकाश के आगे यह सोच ही नहीं सकी कि उसे कैसे

१. अज्ञेय : अमरवल्ली तथा अन्य कहानियाँ, (विनयगा-कहानी), बनारस, पृ० ६४-६५

पुलिस के कथन पर विश्वास हो गया—चाहे क्षण भर के लिये ही 'जब उसे याद आया कि यह समाचार सुन कर ही उसकी आत्मा की पीड़ा के साथ साथ शान्ति का अनुभव हुआ था, तब उसका हृदय लज्जा से भर गया'...

वह धीरे-धीरे भोपड़े के सामने वाले पगोडा वृक्ष की ओर अग्रसर हो रही थी। पुलिस वाले उसे बाहर आया देखकर इकट्ठे हो रहे थे। वह उनकी उपेक्षा करती हुई वृक्ष की ओर देखती हुई चन रही थी।

वह रही। एकाएक उसका हृदय एक अदम्य सुख से, एक ज्वलन्त उत्साह से, भर आया।

यही जीवन का चरम उद्देश्य है—सृष्टि का चरम साफल्य, अनुभूति का अन्तिम विकास—मुख की अन्तिम पराकाष्ठा। पीड़ा का, उत्कट पीड़ा का ज्ञान—ऐसी पीड़ा का, जो कि स्वयं अपनी इच्छा से, अपने हाथों, स्वागत की भावना से, अपने ऊपर ली गई है यह आत्म निष्ठावर की चेतना...

सुखदा को ऐसा प्रतीत हुआ, उसका वर्षों का वैधव्य, और उसमें पूर्व की जीवित मृत्यु, आज एकाएक अपनी सीमा पर पहुँच गये हैं—समाप्त हो गये हैं, और आज एक नयी स्त्री, एक नयी शक्ति हो गयी है...

संकेतों द्वारा चरित्र चित्रण करने की प्रणाली का उत्कृष्टतम प्रयोग 'मनुष्य का भाग्य कहानी' में हुआ है जिसमें एक स्त्री, जिसका बच्चा छीन लिया गया है, अवचेतन में अपने बच्चे को खोजने की लालसा, लिये घूमती है, और उसका पैर एक बच्चे के पदचिह्न पर पड़ जाता है जिसमें वह अप्रत्याशित रूप से काँप जाती है—इस संकेत से उसके चरित्र का मनोविश्लेषण करने का प्रयत्न किया गया है। इसी प्रकार 'पुलिस की सीटी' में सत्य की सीटी की आवाज सुनते ही उसे जान पड़ा, मानो अभी ससार में अंधेरा हो जायगा, पृथ्वी स्थापना च्युत हो जाएगी। उसने सहारे के लिए हाथ आगे बढ़ाया। हाथ कुछ थाम नहीं सका। मुट्ठी भर उड़ती हुई हवा को अगुलियों में से फिसल जाने देकर खाली हो रह गया तब सत्य ने समझ लिया कि वह गिरेगा। गिरकर रहेगा। उसने आँखें बन्द कर लीं।<sup>१</sup> यहाँ एक सा कारण से लड़के की सीटी बजने की ध्वनि मात्र के संकेत से सत्य के चरित्र का विश्लेषण करने का प्रयत्न किया गया है। उसके अवचेतन मन में एक बहुत बड़ी अन्ध थी, जिसे मनोविज्ञान की पारिभाषिक शब्दावली में (Prosecution Mania) कहा जा सकता है।

१. अज्ञेय : अमरवल्लरी तथा अन्य कहानियाँ, (पगोडा वृक्ष-कहानी), बनारस, पृ० १४३-१४४।

२. अज्ञेय : परम्परा, (पुलिस की सीटी-कहानी), पृ० १५६।



अभिनयात्मक प्रणाली द्वारा चरित्र चित्रण करने की शैली अज्ञेय के समय में सामान्य रूप से प्रचलित हो चली थी और उन्होंने इसका प्रचार मात्रा में उपयोग भी किया है।

मैं क्षण भर उस की ओर देखता रहा, किन्तु वह कुछ बोली नहीं। मैंने ही मौन भंग किया, “कहिए, क्या आज्ञा है?” कोई उत्तर नहीं मिला। मैंने फिर पूछा, “आप का नाम जान सकता हूँ?”

उसने धीरे-धीरे कहा, मानो प्रत्येक शब्द तौल-तौल कर रखा हो, मैंने सुना था कि क्रान्तिकारियों से आपको सहानुभूति है, और आपने इस विषय पर व्याख्यान भी दिये हैं। इसी सहानुभूति की आशा से आप के पास आयी हूँ।”

मैं काँप गया। मैंने उपेक्षा से कहा, “आप साफ-साफ कहिए, बात क्या है? मैं आप का अभिप्राय नहीं समझा?”

वह बोली, ‘मैं क्रान्तिकारिणी हूँ। मुझे अभी कुछ धन की आवश्यकता है। आप दे सकेंगे?’

“किस लिए?”

वह कुछ देर के लिए असमजस में पड़ गयी; मानो सोच रही हो कि उत्तर देना चाहिए या नहीं। फिर उसने धीरे धीरे ओवरकोट के बटन खोले और भीतर से एक तलवार-रक्त रजित तलवार—निकाली। इतनी देर में उसने ग्राँथ पल भर भी मुझ पर से नहीं हटायी। मुझे मालूम हो रहा था, मानो वह मेरे अन्तरतम विचारों को भाँप रही हो। मैं भी मुग्ध होकर देखता रहा।

वह बोली, “यह देखो! जानते हो, यह किस का रक्त है? कर्नल गोरीव्स्की का! और उस की लोथ उसके घर के बाग में पड़ी हुई!”

मैं भौचक हो कर बोला, ‘हैं?’ कब?’

“अभी एक घटा भी नहीं हुआ। उस की तलवार, इन हाथों ने उसी के हृदय में भोक दी? तुम पूछोगे, क्यों? शायद तुम्हें नहीं मालूम की स्त्री कितना भीषण प्रतिशोध करती है!”

“तुम यहाँ क्यों आयी?”

“मुझे धन की जरूरत है। माँस्को से भागने के लिये।”

“मैं तुम्हारी सहायता नहीं कर सकता। तुम हत्यारिणी हो।”

वर्णनात्मक ढंग से चरित्र चित्रण करने की प्रणाली का उपयोग अज्ञेय ने बहुत बहुत कम किया है, पर यह उनकी आरम्भिक कहानियों में प्राप्त होता है: “इस का कारण था। पति की अनुपस्थिति में उसे कोई कष्ट या क्लेश होता है, या विधोग

१. अज्ञेय : अमरबल्लरी तथा अन्य कहानियाँ, (विपथगा-कहानी), बनारस, ५० ई० ई० ६५।

की पीड़ा उसके लिए असह्य हो, यह बात नहीं थी। वर्ष भर पति के साथ रह कर भी उसने इतनी घनिष्ठता नहीं उत्पन्न की थी, जितनी कॉलेज के लड़के-लड़कियाँ सप्ताह भर में कर लेते हैं .. उसका और उसके पति का जीवन मानो दो अलग और समानान्तर दिशाओं में बह रहा था, और वे निकट नहीं आ पाते थे। इसी लिए, वह अपने पति के पतित्व का अनुभव एक खास दूरी पर करती थी—जब वह उस के निकट आता, तब वह सुखदा के लिए बिल्कुल अजनबी हो जाता। जब वह घर में होता, तब सुखदा के हृदय में उस के प्रति एक उद्वेग, एक प्रकार की भुभुलाहट के अतिरिक्त कोई भावना नहीं होती थी, जब वह दूर पुल पर होता तब सुखदा अपने हृदय को यह समझाया करती थी कि वह तेरा पति है'। स्वच्छन्द, शीतल निरपेक्षता से जैसे कोई बच्चे को इशारे से चिड़िया दिखा कर बताये—'यह अबामील है। उसे स्वयं कभी कभी इससे अन्यन्त कष्ट होता था। पतिव्रत्य के जो सम्कार उसे मिले थे, वे उसे कभी कभी अन्यन्त दुःखी कर डालते थे। वह इस निरपेक्षता को दूर करने की चेष्टा भी करती थी, किन्तु इसने मुख्य अडचन होता था स्वयं उसका पति'।

इस प्रकार स्पष्ट है अज्ञेय की कहानियों में पात्रों का चरित्र चित्रण मनो-वैज्ञानिक घरातल पर अधिक हुआ है, जिसकी तीन धाराएँ :

१—विश्लेषणात्मक रूप।

२—ग्रह रूप।

३—विद्रोहात्मक रूप।

विश्लेषणात्मक रूप अज्ञेयकी चरित्र सम्बन्धी अवतारणा में अधिक प्राप्त होता है। यह भी दो दिशाओं में लक्षित होता है। एक सीधे चरित्र-विश्लेषण की दिशा, जैसे "चिन्तन से उसे पीड़ा होती थी, किन्तु पीड़ा उसे चिन्तन का आधार देती थी और इसलिए वह पागल नहीं हुआ, इसलिए जब तूफान आकर उसे अशान्त करके प्रशान्त करके चला जाता था, तब वह उन्मद दानव की भाँति उम छोटी सी कोठरी में टहलने लगता था। एक सिरे से दूसरे सिरे तक, एक, दो, तीन, चार, पाँच कदम फिर वापस एक दो, तीन चार, पाँच फिर लौट कर एक, दो, तीन और इसी तरह वह सारी रात बिताता था, तब उसकी टाँगे थक जाती, वह एकाएक रुककर भूमि पर बैठ जाता और चुपचाप मन ही मन रोने या कविता करने लगता है। इस धारा की दूसरी पद्धति मानसिक अन्तर्द्वन्द्वों द्वारा मनोविश्लेषण करने की प्रवृत्ति है, जैसे, 'नालायक वह ?'

चौककर रतन उठ बैठा, क्या उसने कुछ देखा, या कुछ याद आ गया ? कोड़े की मार से आहत-सा वह उठ बैठा। नालायक वह। अगर मैं नहीं नालायक, जिस

१. अज्ञेय : बही, पगोटा वृक्ष-कहानी, पृ० १२१-१२२।

ने एक तो चोरी की, दूसरे अपनी बहन को बुलाया और तीसरे हाथ आई दौलत फेक दी ? चोर, दस नम्बर का बदमाश और बेवकूफ ।<sup>१</sup>

अह रूप का अज्ञेय के लिए अत्यधिक महत्व है । व्यक्ति के अह को वे सर्वोपरि स्थान देते हैं इसीलिये उनके चरित्र सम्बन्धी अवतारण में भी इस अह रूप का विशेष उल्लेखनीय स्थान है । इसके कारण उनके पात्र आत्मारक एवं व्यक्तिवादी हो गये हैं । यह तीन रूपों में उनकी कहानियों में अभिव्यक्त हुआ है

१—चिन्तक में, जैसे 'छाया' कहानी का वार्डर, जो अपने अह रूप से कहानी का प्रारम्भ करता है । अरुण और सुषमा के अह अलग-अलग सूत्रों के रूप में कहानी का विकास करते हैं ।

२—स्वत नायक के रूप में, जैसे साँप' कहानी में ।

३—अन्य पुरुष के रूप में, जैसे 'द्रोही' कहानी में । इसमें अह रूप का इतना विस्तार हो जाता है कि दूसरे चरित्रों की अवतारणा भी होती चलती है । 'द्रोही' कहानी में ही अन्य पुरुष का रूप वह बुद्धिमान था या मूर्ख, दबैल था हठी, साहसी था या कायर, हम नहीं कह सकते हम केवल इतना ही कह सकते हैं कि वह द्रोही था, सिर से पैर तक द्रोही । स्वत रूप में—आँख बन्द करके सोचता हूँ भविष्य के क्रीड में क्या है, जो मुझमें छिपा हुआ है ? बहुत सोचता हूँ, पर एक प्रशस्त अधिकार के अतिरिक्त कुछ नहीं देखता । विस्तृत रूप में—

एक स्मृति आती है : एक व्यक्ति कठहरे में खड़ा है ।

कमला—कमला, तुम्हें कैसे पाऊँगा ।<sup>२</sup>

अपनी सामाजिक, राजनीतिक, तथा व्यक्तिगत प्रश्नों एवं मूल्यों को लेकर लिखी गई कहानियों में अज्ञेय ने चरित्र सम्बन्धी अवतारणा में विद्रोहात्मक रूप का प्रयोग किया है । 'रोज' की मालती, 'दुख और तितलिया' का शेखर, सूक्ति और भाषा' की 'जसुमति', 'परम्परा—एक कहानी' का दरबान तथा 'सभ्यता का एक दिन' का नरेन्द्र इसी विद्रोहात्मक रूप के अनुसार ही चित्रित पात्र हैं । एक स्थान पर अज्ञेय ने लिखा है, द्रोह मेरे हृदय में है, मेरी अस्थियों में है, मेरी नस नस में है, मैं द्रोही हूँ । इस दृष्टिकोण को लेकर अधिक विस्तृत धरातल पर विद्रोहात्मक चरित्रों की अवतारणा 'शत्रु' का ज्ञान, 'नम्बर दस' का रतन, 'द्रोही' कर मैं और कमला, 'बैसेड़ा का अभिशाप' की कमन और मेरिया आदि पात्रों के रूप में हुई है, जहाँ अपने दृष्टिकोण को विस्तार देते हुए अज्ञेय ने स्पष्ट किया है कि मैं यदि विद्रोही हूँ, तो इसलिए कि मेरी प्रकृति यह माँगती है मेरी जीवन-शक्ति की वही निष्पत्ति है ।

अज्ञेय की कहानियों में कथोपकथन महत्वपूर्ण स्थान रखते हैं । वे सूक्ष्म भावा-

१. अज्ञेय परम्परा, (नम्बर दस-कहानी) पृ० १०६ ।

२. अज्ञेय . कोठरी की बात, (द्रोही-कहानी), पृ० ३१-३२-३३ ।

निष्पत्ति की समर्थता से परिपूर्ण, साकेतिक, नाटकीय, चरित्र एवं सार्थक होते हैं । वे सोद्देश्य ही होते हैं और कथानक का विकास करने, उसकी अस्पष्ट एवं विश्रुतलिखित रेखाओं को संयोजित करने तथा पात्रों के मनोभावों, द्वन्द्वों एवं चरित्रों को स्पष्ट करने में पूर्णतया सफल होते हैं

“कैसा बाँकू जवान है ।”

“अभी बिल्कुल बच्चा है ।”

“वह देखो बाँह से खून निकल रहा है ।”

“फौजी वर्दी पहने हुए हैं ।”

“युवान शिकाई का आदमी तो नहीं है ?”

“नहीं, सिर पर चोटी नहीं है, कैटन का मिपाही होगा ।”

“यह बाह में गोली लगी है ।”

“कितना खून बह गया है, पीला पड़ गया है ।”

“मर गया है ।”

“नहीं, अभी जीता है ।”

वह शरीर कुछ हिला फिर उसने आँखें खोली । “मैं कहाँ हूँ ?”

“यह है कैटन । कहाँ से आ रहे हो ?”

“कैटन, वह लाल मकान !”

आँखें फिर बन्द हो गई । थोड़ी देर बाद शरीर में कम्पन हुआ, आँखें खुली, उनमें एक विचित्र तेज था ।

“मुझे उठा कर ले चलो ।”

“कहाँ ?”

“वह बड़ा मकान-डायना पेडफू का उस में !” वे उसे उठा कर सावधानी से धीरे-धीरे ले चले ।

“जल्दी ! जल्दी !”

वे तेज चलने लगे, तब भी उसे सन्तोष न हुआ ।

“और जल्दी !”

वे दौड़ने लगे ।

अज्ञेय ने कही-कही प्रेमचन्दकालीन कहानियों की भाँति विश्लेषणात्मक कथोपकथनों का संयोजन किया है, हालांकि यह प्रवृत्ति आरम्भ की कुछ कहानियों के बाद विकासकालीन कहानियों में कम लक्षित होती है । “मैंने तन कर कहा, ‘तुम झूठ कहती हो । मैं सच्चा साम्यवादी हूँ । मैं चाहता हूँ कि सत्तार में साम्य हो,

१ अज्ञेय : अमरवल्जरी तथा अन्य कहानियाँ, (हारिती-कहानी), बनारस,

शासक और शासित का भेद मिट जाय। लेकिन इस प्रकार हत्या करने से यह कभी सिद्ध नहीं होगा। जिसे तुम क्रान्ति कहती हो, उसके लिये अगर यह करना पड़ता हो, तो उस क्रान्ति का विरोध करूँगा। इसके लिये अगर प्राण भी—”

“क्रान्ति का विरोध करोगे, उसे रोकोगे, तुम ? सूर्य का उदय होता है, उसको रोकने की चेष्टा की है ? समुद्र में प्रलय लहरी उठती है, उसे रोकता है ? ज्वालामुखी में विस्फोट होता है, धरती काँपने लगती है। उसे रोकता है ? क्रान्ति सूर्य से भी अधिक दीप्तिमान, प्रलय से भी अधिक भयंकर, ज्वाला से भी अधिक उत्पन्न, भूकम्प से भी अधिक विदारक है “उसे क्या रोकोगे।”

“शायद न रोक सकूँ। लेकिन मेरा जो कर्तव्य है, वह तो पूरा करूँगा।”

“क्या कर्तव्य ? लेक्चर भाडन ?”

“देश में अपने विचारों का निदर्शन, अहिंसात्मक क्रान्ति का प्रचार।”

‘अहिंसात्मक क्रान्ति। जो भूखे, नगे प्रताड़ित है, उन को जाकर कहोगे, चुपचाप बिना आह भरे मरते जाओ रूस की भयंकर सर्दियों में बर्फ के नीचे दब जाओ, लेकिन इस बात का ध्यान रखना कि तुम्हारी लोंग किसी भद्र पुरुष के रास्ते में न आ जाय। रोते हुए बच्चों से कहोगे। माता की छातियों की ओर मत देखो, बाहर जाकर मिट्टी-पत्थर खाकर भूख मिटाओ। और अत्याचारी शासक तुम्हारी ओर देख कर मन ही मन हँसे, और तुम्हारी अहिंसा की आड़ में निर्धनों का रक्त चूसकर ले जायेगे। यही है तुम्हारी शांतिमय क्रान्ति, जिस का तुम्हें इतना अभिमान है।’

“अगर शासक अत्याचार करेंगे, तो उनके विरुद्ध आन्दोलन करना भी तो हमारा धर्म, होगा।”

“धर्म ? वही धर्म, जिसे तुम एक स्कूल की नौकरी के लिए बेव खाते हो ? वही धर्म, जिसके नाम पर तुम स्कूल में इतिहास पढ़ते समय इतने झूठ बकते हो ?”

भाषा की दृष्टि से अज्ञेय अत्यन्त सफल रहे हैं। उनकी भाषा में गारिमा है और सस्कृति की तत्त्वों की पूर्ण रक्षा है, इसीलिए वह सस्कृति निष्ठ हो गई है, पर उसमें प्रवाह है, क्लिष्टता नहीं। उनकी भाषा भाव पूर्ण है। उनकी शैली भी सफल रही है। अपनी कहानियों में उन्होंने निम्न शैलियों का प्रयोग किया है—

१—कथात्मक शैली, जैसे ‘कैसेन्द्रा का अभिजाप’, ‘आदम की डायरी’, ‘पगोडा वृक्ष’, ‘शरणदाता’, ‘हीलीबोन की बत्तखें’ आदि कहानियाँ।

२—आत्म-कथानक शैली, जैसे, ‘अमर बल्लरी’, ‘विपथगा’, ‘लेटर बक्स’ रमन्ते तत्र देवता’, ‘साँ’, ‘मेजर चौधरी की बापसी’ आदि कहानियाँ।

१ अज्ञेय अमर बल्लरी तथा अन्य कहानियाँ, (विपथगा—कहानी), बनारस पृ० ६६-७०।

३—नाटकीय शैली, जैसे, कविप्रिया 'और बसत आदि कहानियाँ।

४—पत्रात्मक शैली, जैसे सिगनेलर, कहानी, इसमें अंतिम दो पृष्ठ डायरी के रूप में भी हैं।

५—प्रतीकात्मक शैली, जैसे, चिड़िया घर', 'पुरुष का भाग्य', 'कोठरी की बात', पठार का धीम्ज', तथा 'साँप' आदि कहानियाँ, जिनमें क्रमशः विभिन्न प्रकार के जीव जन्तु, धूल पर दो गीले पावों की छाप, कोठरी, पठार तथा साँप के प्रतीको से कहानियों का विकास हुआ है।

६—मिश्रित शैली, जिनमें आत्म-कथात्मक, सवादात्मक, पत्रात्मक और प्रतीकात्मक शैलियों के मिश्रण से कहानी का निर्माण हुआ है, जैसे 'छाया', 'ब्रोही' और 'नम्बर दस' आदि कहानियाँ।

जहाँ तक अज्ञेय की कहानियों के वर्गीकरण का प्रश्न है, उन्हें निम्न चार वर्गों में विभाजित किया जा सकता है :

१—सोद्देश्य सामाजिक यथार्थ परक कहानियाँ, जैसे 'राज', 'सभ्यता का एक दिन', 'परम्परा—एक कहानी', 'जीवन शक्ति' 'शरणदाता', 'बदला', 'लेटर बक्स', 'कविप्रिया' तथा बसत' आदि कहानियाँ।

२—राजनीतिक बँदी जीवन सम्बन्धी कहानियाँ, जैसे 'पेंगोडा वृक्ष', 'छाया', 'केसेन्डा का अभिशाप', 'एक घटे में' आदि कहानियाँ।

३—चरित्र विश्लेषण प्रधान कहानियाँ, जैसे पुरुष का भाग्य', 'हीलीबोन की बत्तखे' आदि कहानियाँ।

४—प्रतीको के सहारे मानसिक सघर्षों के अध्ययन सम्बन्धी कहानियाँ, जैसे 'पठार का धीरज', 'सिगनेलर' 'नम्बर दस', 'साँप', कोठरी की बात' तथा 'पुलिस की सीटी' आदि कहानियाँ।

अज्ञेय में शिल्प विधान सम्बन्धी मौलिकता है और आधुनिक हिन्दी कहानी कला को उन्होंने पुष्ट करके विविधता का स्वरूप प्रदान किया—यह उनकी एक महत्वपूर्ण उपलब्धि है। जैसा कि एक सुविज्ञ ने कहा है, अज्ञेय की कहानियाँ प्रभाववादी होती हैं और वे किस न किसी सामयिक सत्य की व्यञ्जना करती हैं। उन्होंने किसी प्रकार के दर्शन का आश्रय ग्रहण नहीं किया और न जीवन को वर्गीय खण्डों में बाँट कर देखा है। वे अपनी सामग्री अधिकतम दैनिक जीवन से लेते हैं। उनकी कहानियों में प्रतीको, स्वप्नों, स्मृतियों और वातावरण के कुछ प्रयोग के साथ साथ कोमल मानवीय प्रवृत्तियों का भी सुन्दर सवेदनीय चित्रण रहता है अज्ञेय ने अपनी कहानियों में मध्य वर्ग के जीवन की विषमताओं का वर्णन किया है। मनोवैज्ञानिक विश्लेषण

१. डॉ० लक्ष्मीसामर वाष्ण्यः हिन्दी साहित्य का इतिहास, (छठा संस्करण-१९६४), इलाहबाद पृष्ठ २६२-२६३।

और उनके अपने व्यक्तित्व की छाप भी उनकी कहानियों की विशेषताएँ हैं। उनके कथोपकथन और भाषा में स्वाभाविकता रहती है।

इलाचन्द्र जोशी

इलाचन्द्र जोशी मनोवैज्ञानिक निष्पत्तियों पर आधारित कहानियाँ लिखने वाले कलाकार हैं। 'रोमांटिक छाया', 'खण्डर की आत्माएँ', 'डायरी के नीरस पृष्ठ', 'आहुति' तथा 'होली और दिवाली' नामक कहानी संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं। 'किड-नैट्स', 'प्रेम और घृणा', 'आत्महत्या का खून', 'विद्रोही', 'पागल की सफाई', 'यज्ञ की आहुति', 'सजनवा', 'फोटो', 'अनाश्रित', 'क्रय-विक्रय' आदि उनकी लोकप्रिय कहानियाँ हैं। जोशी जी का मनोविज्ञान का गहरा अध्ययन है और आधुनिक मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तों के हिन्दी में कदाचित् वे सर्वाधिक सम्पन्न कहानीकार हैं, पर उनके साथ दुर्भाग्य यही है कि कहानी कला के आधुनिक आग्रहों से या तो वे अनभिज्ञ हैं या जानते हुए भी सफलतापूर्वक प्रस्तुत करने की समर्थता से वंचित हैं। वे कोई किस हिस्ट्री तैयार कर लेते हैं और बड़े शुष्क एवं नीरस ढंग से ब्योरेवार किसी घटना में फिट कर प्रस्तुत कर देते हैं, जो मनोविज्ञान के विद्यार्थियों के लिए तो रोचक हो सकती है, कहानी के पाठकों के लिए नहीं। क्योंकि उनकी कहानियाँ कोई संवेदनशीलता उत्पन्न करने या मानवीय सम्बन्धों का उद्घाटन करने में पूर्णतया असमर्थ रहती हैं।

जोशी जी का विश्वास है कि आधुनिक पूँजीवादी संस्कृति की सबसे बड़ी विशेषता व्यक्ति का अहं भाव है। उन्नीसवीं तथा बीसवीं शताब्दी के लेखकों ने भी व्यक्ति की आत्मचेतना और अहंभाव के दर्शन की रचना कर डाली थी और वे व्यक्ति के अहं के चित्रण को कला का महान् उद्देश्य मानने लगे थे। व्यक्ति की आत्मचेतना के आगे समष्टि-चेतना का तनिक भी महत्त्व नहीं था। व्यक्ति के अहं को सारे विश्व का केन्द्र स्वीकार जाने लगा था। यह ऐतिहासिक दृष्टिकोण सामन्ती युग की विरासत थी जिसे पूँजीवाद युग ने अधिक पुष्ट कर लिया था। यह संस्करण आज भी बुद्धिजीवी मध्यवर्गीय समाज के मस्तिष्क पर छाया हुआ था। यह अहंवादी संस्करण सहज में उखड़ने वाली वस्तु नहीं है। जनवादी दृष्टिकोण अपनाने के पथ में यह संस्करण अवरोध उपस्थित करता है। पूँजीवादी युग के कृत्रिम आदर्शवादी एवं सुधारवादी दृष्टिकोण का जोशी जी ने विरोध किया है क्योंकि उनके मतानुसार प्रेमचन्द या शरत्चन्द्र के आदर्शवाद एवं सुधारवाद से जीवन की समस्याओं का समाधान नहीं किया जा सकता। शरत्चन्द्र का एकमात्र उद्देश्य अकर्मण्य, आलसी आत्म-केन्द्रित और चरित्रहीन नायकों के अधःपतन को गौरवशाली करता रहा है। आधुनिकतम कला का यदि अपनी कथाओं में चरित्रहीन और रोमांटिक पात्रों की अवतारणा करता है, तो मात्र इस कारण से कि वह अपने मनोवैज्ञानिक अस्त्र से

उनकी आत्मा का स्पर्श कर उसके घोर अहंभावपूर्ण कवित्वमय प्रेम को प्रकाश में लाना चाहता है। पर शरत्चन्द्र में भग्न प्रेम की मोहमयी खुमार अहंभाव को पुष्ट करने वाले आदर्शवादी जीवन-दर्शन का परिणाम है। वह सुलाने वाली लोरी है, जगाने वाला शखनाद है, पर खेद की बात यह है कि यह शखनाद स्वयं जोशी जी भी अपनी कहानियों में फूँकने में असमर्थ रहे हैं। उन्होंने केवल कुंठा निराश, विभ्रान्ता एवं अस्वस्थ दृष्टिकोण उत्पन्न करने में ही सफलता प्राप्त की है। वे समझते हैं कि यह आधुनिक पूँजीवादी संस्कृति का परिणाम है मरणोन्मुख तथा हताश समाज में असामाजिक प्रवृत्तियों को प्रोत्साहन प्राप्त होता है, जिससे कला का निखार हुआ है, तथा भावनाओं में सकोच आया है। हिन्दी में शरत्-साहित्य के प्रचार एवं प्रसार तथा उनकी आदर्शवादी धारणा ने इस सिद्धान्त का प्रचलन कर दिया है कि पापी से प्रेम करना चाहिए तथा पाप से घृणा। इसका कारण यह है कि दलितों और पतितों के प्रासंगिकता रखना मानववादियों दृष्टिकोण का परिचायक है, जो युगचेतना के अनुकूल है और जड़ नीतिवादी दृष्टिकोण के प्रतिकूल है परन्तु व्यक्ति उच्च आदर्शों को तथा अपने विकृत अहंवादी आकांक्षाओं को चरितार्थ करने के लिए भी अघोर थे उठता है। वह अपने अहं की तृप्ति करता हुआ स्वयं को झुठलाने की भी क्षमता रखता है। जोशी जी की कहानियों में इसके प्रमाण खोजे जा सकते हैं। अच्छे खासे पात्र अपने अहं की तुष्टि के लिए स्वयं को झुठलाते ही नहीं मानसिक विक्षिप्तियों के शिकार बनकर जीवन की गरिमा एवं दायित्व से भी मुक्ति पा लेते हैं।

आधुनिक मनुष्य ने सभ्यता के ऊपरी संस्कारों के लेप से अपने सफेद मन में अवश्य सफेद-पोशी कर ली है। पर जिस परदे पर वह सफेद-पोशी की गई है वह इतना भीना है कि जरा-जरा सी बात में फट जाता है और उसमें तनिक भी छिद्र पैदा होते ही उसके नीचे दबी पड़ी पशु-प्रवृत्तियाँ परिपूर्ण वेग से विस्फुरित होने लगती हैं। यही वह विन्दु है, जिस पर जोशी जी का ध्यान अपनी प्रत्येक कहानी में टिका रहता है और इसी सीमित परिवेश में उनकी कहानियों का विस्तार हुआ है।

जोशी जी का मत है कि मानव हजारों बलिहारी लाखों वर्षों से नाना विपरीत और विरोधी परिस्थितियों से जूझता हुआ, अपनी अन्तश्चेतना के क्रमिक विकास परिष्करण और उदात्तीकरण के उद्देश्य से, जाने अनजाने, निरन्तर अथक रूप से प्रयासशील है। बर्बर युग से आगे बढ़ता हुआ वह सभ्यता के प्रागण तक पहुँचने में समर्थ केवल इसी कारण से हुआ। यह ठीक है कि सभ्य बनने का बहुत बड़ा मूल्य उसे चुकाना पड़ा। अपनी जगली अन्तःप्रवृत्तियों की मगति बाहर के शिष्ट समाज के निर्देशों के साथ बिठाने में उसे अपने ही अवरोधों से विकट संघर्ष करना पड़ा, जिसमें अपनी बहुमूल्य शक्ति का अपव्यय करने को वह बाध्य हुआ। इसलिए



यह स्वाभाविक था कि अपनी मूलगत और आदिम प्रवृत्तियों के अनिवार्य रूप से आवश्यक दर्शन के फलस्वरूप सौम्य मानवीय समाज में अनेक विचित्र विकृतियाँ उत्पन्न हो गईं। मूल-मानवीय अन्तश्चेतना अधिक चतुर अधिक शक्तिशालिनी और अपने महान भावी लक्ष्य के प्रति सचेत रूप से सतत जागरूक है उसकी योजना अवचेतना की अन्धी और सकटी गलियों में भटक कर नहीं रह जाती। वह अपने प्रत्येक भटकाव को सुनियोजित दिशाओं की ओर परिचलित करने में भलीभाँति सक्षम है। सभ्यता के दस पाँच हजार वर्ष का काल उसके लिए कुछ ही क्षणों के बराबर हैं, क्योंकि वह महाकाल के साथ सम्पृक्त रहने पर भी मूलतः उससे असम्पृक्त है। वही वह शक्ति है, जिसने मानवीय प्रगति के घोर अन्धकार पूर्ण युगों में भी ऐसे-ऐसे महामानवों को परिपूर्ण प्रकाश के बीच लाकर खड़ा किया, जिन्होंने अवचेतना की अन्ध गुहाओं में भटकती मानवता के लिए उनके दिव्य लक्ष्य का प्रशस्त कर दिया। मूल प्रकृति की सहचारिणी वह अन्तश्चेतना, अपनी एक विशेष योजना से ही एक ओर बीच-बीच में किन्हीं विशेष युगों में तुम जैसे शैतानों को विविध क्षेत्रों में अवतरित करती रहती है, और दूसरी ओर पर परवर्तित युगों में महामागलिक प्रतिभाशाली देव-पुरुषों की भी सृष्टि करती रहती है और इस प्रकार प्रत्येक बार यह दोनों के परस्पर विरोधी दर्शनों के टकराव से एक अपूर्व और नित-नूतन दिव्य चेतना का शान्त, शीतल और समुज्ज्वल प्रकाश विश्व में बखेरती रहती है। इसी चिरमगलमय और अनिर्वचनीय आनन्दमय प्रकाश की स्नेहमयी छाया में स्थायी निवास करने की स्वाभाविक आकांक्षा मानव को अवचेतना के अन्धतमस् लोक से निरन्तर ऊर्ध्व चेतना के उज्ज्वल से उज्ज्वलतर लोक के लिए जाने अनजाने परिचालित करती रहती है।

फ्रायड ने दूसरी समस्या सेक्स की उठाई थी। जोशी जी कहानियों में सेक्स सम्बन्धी कुठा, निराशा, विक्षिप्तियाँ एवं घुटन का मनोविश्लेषण हुआ है और मनुष्य की पार्श्विक प्रवृत्तियों का उद्घाटन हुआ है। जोशी जी ने सेक्स को उतनी घृणित वस्तु नहीं स्वीकारा है, जितना फ्रायड उसे सिद्ध करता था। जोशी जी उसे आग, बिजली, आधी और पानी की तरह एक प्राकृतिक शक्ति के रूप में ही स्वीकारते हैं। सभी प्राकृतिक शक्तियों की तरह सभ्य मनुष्य उसे भी नियंत्रित करके मागलिक दिशाओं की ओर नियोजित करने के उद्देश्य से सतत् प्रयत्नशील रहा है। इस नियंत्रण की प्रक्रिया में उसे स्वभावतः कुछ जटिल प्रतिक्रियाओं और विक्रियाओं का सामना करना पड़ा है और पड़ रहा है। पर इन प्रतिक्रियाओं से इस कदर विदकने का कोई कारण नहीं है, क्योंकि वे प्रतिक्रियाएँ भी स्वाभाविक हैं। मानव से मार्गवोत्तर विकास का पथ आसान नहीं है। उसमें युगों तक मनुष्य को विकृति अवरोधों और प्रतिरोधों का सामना करना पड़ सकता है। पर इतना मूल्य चेतना की उस उन्नत और

सन्तुलित उपलब्धि के लिए अधिक नहीं है। जिसका सपना सभ्यता के आदिम काल से मनुष्य देखता चला आ रहा है। मनुष्य का वह महा-मागलिक स्वप्न निश्चय ही एक दिन सार्थक होकर रहेगा, क्योंकि वही उसके युगयुगीन सामूहिक जीवन का अन्तिम लक्ष्य है। उस लक्ष्य के बिना मानव-जीवन की प्रगति या दुर्गति का कोई अर्थ नहीं रह जाता।

जोशी जी की कहानियों में प्रयुक्त स्वप्न-प्रणाली के सम्बन्ध में भी दो बातें—स्वप्न अधिकांशतः प्रतीकवादी होते हैं, इसमें सन्देह नहीं, पर वह प्रतीकात्मकता बच्चों का सा सरल फाँपूँला वाला खिलवाड़ नहीं है, जिसे फ्रायड ने एक नये और 'महान' आविष्कार के रूप में पेश किया है। सपनों के अधिकांश प्रतीक मानव के लाखों वर्षों के क्रमिक विकास के दौरान प्राप्त गहन और रहस्यमय अनुभवों के अतलगत महा-प्रागर की तरंगों से उठने वाले फैनिल चित्र भी हो सकते हैं और प्रचण्ड वात्याचक्र भी। उनको किन्हीं निश्चित पारिभाषिक शब्दावली में बाधकर वैज्ञानिक प्रयोगशाला में परीक्षित और विश्लेषित नहीं किया जा सकता। फ्रायड ने मनुष्य की उस सामूहिक अवचेतना को कोई विशेष महत्व नहीं दिया जो आदिम प्राकृतिक द्वारा परिचालित रहस्यमय नियमों की विराट योजनाओं के अनुसार विकास और ह्रासाभास के चक्रनमि की गति से निरन्तर आगे की बढ़ती हुई, युग-युग में संघर्ष विघर्ष के द्वन्द्वों से जूझती हुई, हर युग में पिछले सभी अनुभवों के बीजों को अपने साथ लेकर बाहर और भीतर के नये-नये राज्यो पर विजय प्राप्त करती हुई, हर युग के अन्वकार में डुबकियाँ लगाकर नित नये प्रकाश पथ का आविष्कार करती हुई जीवन को महामहिम करती चलती है। इतने विराट और अकल्पित विस्तार वाली यह जो मनुष्य की सामूहिक अवचेतना है, उसकी प्रगति को और उसके प्रतीकों को केवल अत्यन्त तुच्छ और क्लिष्ट-कल्पित सेक्सीय विकृतियों से भरे शिशु मनोविज्ञान को अत्यन्त सकुचित दायरे में बाँधने की कुचेष्टा करके आधुनिक बुद्धिवादी मानव को बरगलाने का फ्राडीय उद्देश्य अन्ततः दुर्गतिपूर्ण विफलता की स्थिति को प्राप्त हुए बिना वह नहीं सकता। यही कारण है कि आज की बिखरी हुई सामूहिक मानसिकता और लक्ष्य अष्ट और भ्रमित बौद्धिकता के युग में उसकी (फ्रायड की) सामान्यता, कल की एक अलक्षित बरसाती नदी को वेगवती धारा से कटते चले जाने वाले कगारों की तरह, दिन-पर-दिन दस्त होती चली जा रही है।

कहानी के क्षेत्र में इस तरह की विचारधारा लेकर जोशी जी ने पदार्पण किया। उन्होंने मुख्यतः व्यक्ति के अन्तस का अध्ययन करने की चेष्टा की है और उपर्युक्त विचारों एवं मतों की मूल बातों की परीक्षा कर सत्यान्वेषण करने का प्रयास किया है। इसमें उन्होंने मनोविश्लेषणवाद का भी आश्रय ग्रहण किया है, पर मूलतः वे व्यक्ति चेतना के ही कहानीकार हैं। वास्तव में व्यक्तिवादी जीवन दर्शन

अपने विकास के चरमोत्कर्ष पर व्यक्ति को उस स्तर तक पहुँचा देता है, जहाँ उसका अहं प्रबल हो जाता है और वह समाज के प्रति विद्रोह की भावना 'निर्मित' कर लेता है। उनका प्रधान उद्देश्य व्यक्ति के अहं भाव की एकात्मिकता पर निर्भर प्रहार करने का रहा है। आधुनिक समाज में पुरुष की बौद्धिकता ज्यो-ज्यो विकसित होती जा रही है, त्यो-त्यो उसका अहं भाव तीव्र से तीव्रतर और व्यापक से व्यापकतर रूप ग्रहण करता चला चला है। अपने इस कभी न तृप्त होने वाले अहं भाव की अस्वाभाविक पूर्ति की चेष्टा में जब उसे पग पग पर स्वाभाविक असफलता मिलती है, तो वह बौखला उठता है और उस बौखलाहट की प्रतिक्रिया के फलस्वरूप वह आत्म विनाश की योजना में जुट जाता है। उसकी इस विनाशात्मक क्रिया कर सबसे पहला और सबसे घातक शिकार बनना पड़ता है नारी को। युगो से प्रपीडिता और अधिक शोषित करने की चेष्टा में आज का अहंवादी पुरुष बुद्धिवादी भी है। इसलिये अपनी मनोवृत्ति की यथार्थता से बहुत कुछ परिचित भी रहता है और इसी कारण इसके भीतर विस्फोटक सघर्ष मचते रहते हैं। इसीलिए जोशी जी की कहानियों में कथानक के रेशे मध्यवर्ग के ह्लासोन्मुख जीवन से एकत्रित किए गये हैं और उनका मनोविज्ञान के आधार पर मनोविश्लेषण किया है ('चरणो की दासी', 'होली', 'अनाश्रित' 'रक्षित धन का अभिशाप', 'रोगी', 'परिव्यक्ता', 'जारज', 'एकाकी', 'दुष्कर्म', और 'पतिव्रता या पिशाची' आदि कहानियाँ इस सम्बन्ध में दृष्टव्य हैं)। इनके कथानकों के निर्माण दो पद्धतियों पर हुए हैं। एक तो प्रधान पात्र को लेकर उसके जीवन परिचय जीवन सम्बन्धी विभिन्न घटनाओं के विश्लेषण की प्रणाली के अनुसार लिखी जाने वाली कहानियाँ, जैसे 'चरणो की दासी', 'होली', तथा 'अनाश्रित' आदि। दूसरी प्रणाली कोई चरित्र अन्य व्यक्ति सम्बन्धी उसके जीवन सम्बद्ध घटना का निरपेक्ष ढंग से मनोविश्लेषण करने की है, जैसे 'एकाकी', 'पतिव्रता या पिशाची', 'कापालिक' और 'दुष्कर्म' आदि कहानियाँ। वे कहानियाँ अधिक सूक्ष्म जटिल एवं दुर्बोध हो गई हैं, जिनमें व्यक्ति के अहं विश्लेषण अहं की एकात्मिकता पर निर्भर प्रहार करने की चेष्टा की गई है। ये कहानियाँ शास्त्रीय अर्थों में मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तों की व्याख्याएँ करती हैं और केस-हिस्ट्री अधिक बन गई हैं, कहानी कम, जैसे 'मैं', 'मिस एल्किन्स', 'रात्रिचर', 'पागल की सफाई', 'मेरी डायरी के दो नीरस पृष्ठ' आदि। इनमें कथानक का ह्लास लक्षित होता है और मनोविश्लेषण की प्रधानता है। इनमें कथानक निर्माण केवल भावों एवं मनोवेगों की व्याख्याओं के माध्यम से हुआ। इसमें न कोई घटना है, न कार्य व्यापार, बस विश्लेषण ही भर है, जिससे इस कोटि की कहानियाँ कोई सवेदनशीलता उत्पन्न करने में असमर्थ रहती हैं। 'चिट्ठी-पत्री' कहानी में एक पाश्चात्य शिक्षा-प्राप्त लड़कों की कहानी है, जो विवाहोपरान्त एक रुढ़िग्रस्त परिवार में पहुँचकर स्वयं ही आधुनिकताओं का विरोध करने लगती है।

बस इतनी सी को फुनाकर कहानी का निर्माण किया गया है और उस लड़की के चरित्र का विश्लेषण कर एव उसके अन्तर्जगत में प्रवेश कर चिर रहस्यो का उद्घाटन कर यह निष्कर्ष निकाला गया है कि उसमें मानसिक शक्ति का अभाव है जिसके कारण रूढ़ियों का विरोध करने अथवा बन्धनों एव जड परिस्थितियों के प्रति विद्रोह करने के बजाय इनका समर्थन करने लगती है। यह अति-पूर्ति (over compensation) या प्रतिक्रिया पूर्ति (Reaction for motion) के मनोवैज्ञानिक सिद्धान्त पर आधारित कहानी है, जिसके मूल में एडलर का हीन-ग्रन्थि वाला सिद्धान्त क्रियाशील रहता है इसी प्रकार 'विद्रोही' में एक आबारा व्यक्ति के मनोविकारों का मनोविश्लेषण करके कहानी का निर्माण किया गया है। 'मैं' कहानी भी घटना-चक्र या कार्य व्यापार की उपेक्षा कर आत्म विश्लेषण के आधार पर निर्मित हुई है।

जोशी जी की कहानियों में पात्रों का चयन एक विशिष्ट दृष्टिकोण से किया जाता है वे सभी मनोविकारों से ग्रस्त, आस्वस्त, हीन-भावना से ग्रसित, कुंठाग्रस्त, पराजित, विश्वाच्युत एव आस्थाहीन, पर तीव्र अहं के शिकार होते हैं, जिनके बहाने उनके चरित्रों का अध्ययन एव मनोभावों, द्वन्द्वों एव मानसिक तरंगों का सूक्ष्म मनो-विश्लेषण जोशी जी करते हैं। उनके पात्र कई श्रेणियों में आयेगे

१. पूर्णतः असाधारण एव विशिष्ट पात्र जैसे कापालिक, रात्रिचर, शराबी और एकाकी।

२. सामान्य और मध्यवर्ग के यथार्थ परिवेश से चुने पात्र, जैसे रोगी, परिव्यक्ता, 'दिवाली और होली की विन्दी, मोहन और रज्जन, 'रेल की रात' का महेन्द्र आदि।

३. वे पात्र जो 'मैं' के रूप में प्रतिष्ठित हुई हैं, और बहु-संख्या में लिखी गई जोशी जी की आत्म-कथात्मक शैली की कहानियों में प्राप्त होते हैं।

इन पात्रों का चरित्र-चित्रण दो पद्धतियों से होता है :

१. आत्मविश्लेषण "मैं उन आदमियों में से हूँ, जो सब समय केवल अपने ही अन्तर की भावनाओं के लिये रहते हैं, ठीक उसी तरह जिस प्रकार मादा कंगारू अपने नवजात शिशु को हर घड़ी छाती से जकड़े रहती है। मैं इसी प्रकृति का आदमी हूँ अर्थात् मैं आधुनिक मनोवैज्ञानिक भाषा में इन्ट्रोवर्ट हूँ।"

२. निरपेक्ष विश्लेषण : "झ्यामा के हृदय में एक नया आन्दोलन मचने लगा। अपने हृदय में वह पति का एक निराला चित्र अंकित करने लगी। विवाह के समय उसने अपने पति के मुख की क्षणिक झलक देखी थी, वह बिल्कुल अस्पष्ट थी, उससे उनकी-आकृति के सम्बन्ध में कोई धारणा उसके मन में नहीं हो सकती थी।"

यशपाल

यशपाल समाजवादी विचारधारा के कहानीकार हैं। वे कला को कला के लिए

नहीं स्वीकारते। इनकी दृष्टि में कला का उद्देश्य जीवन की पूर्णता का यत्न है। लेखक यदि कलाकार है, तो उसको प्रयत्न की सार्थकता समाज के दूसरे आदमियों की भाँति कुछ उपयोगिता की सृष्टि करने में है। विकास द्वारा समाज को सामर्थ्य और पूर्णता की ओर ले जाने में ही श्रमी की सामाजिक उपयोगिता है। इस प्रकार वे साहित्य की सामाजिक उपयोगिता के प्रति विशेष रूप से आग्रहशील हैं और यही उनकी कहानियों की मूल भावधारा है। समाज निरपेक्ष लेखक का कोई अस्तित्व नहीं होता। साहित्य की सार्थकता समाज की अनुभूतियों एवं आदर्शों के चित्रण में ही है। वे मानते हैं कि हमारे यथार्थ का नग्न रूप केवल शिष्णोदर का चीत्कार है। वह श्रेणी-सघर्ष और राष्ट्रों के सघर्ष के रूप में प्रकट होता है। वह जघन्य है, परन्तु वह हमारी सामाजिक स्थिति की वास्तविकता है। कलाकार का कर्तव्य इस चीत्कार को मिथ्या विश्वास और प्रवचना की कला के आवरण में छिपा लेना नहीं, अपितु विवेक और विश्लेषण की प्रवृत्ति द्वारा जनता को उसके प्रति सजग और सचेत रखते हुये समाज की वह अवस्था प्राप्त करना है, जिसमें शिष्णोदर की अतृप्ति और तृष्णा से मनुष्य पशु न बना रहे। इसी सन्दर्भ में एजिल्स का कथन है कि सभी सामाजिक परिवर्तनों और राजनीतिक क्रान्तियों के कारण किसी युग के दार्शनिक विचारों में नहीं, वरन् उस युग की आर्थिक परिस्थितियों में पाए जाते हैं। मार्क्सवाद भी व्यक्ति आर्थिक परिस्थिति पर अधिक बल देता है। व्यक्ति को बनाने-बिगाड़ने में उसकी आर्थिक परिस्थितियों का विशेष हाथ रहता है, यशपाल भी कुछ ऐसा ही स्वीकारते हैं क्योंकि हमारे यथार्थ का नग्न रूप केवल शिष्णोदर का चीत्कार है। वे प्रगतिशील दृष्टिकोण के हिमायती हैं और समझते हैं कि प्रगतिशील साहित्य का काम समाज के विकास के मार्ग में आने वाली अन्धविश्वास, रूढ़िवाद की अड़चनों को दूर करना है। समाज को शोषण के बन्धनों से मुक्त करना है। कार्यक्रम में प्रगतिशील क्रान्तिकारी, सर्वहारा श्रेणी का सबल साधन बनना प्रगतिशील साहित्य का ध्येय है। काल्पनिक सुखों की अनुभूति के भ्रमजाल को दूर करके मानवता की भौतिक और मानसिक समृद्धि की रचनात्मक कार्य के लिये प्रेरणा देना प्रगतिशील साहित्य का काम है।

यशपाल की कहानियों में यह प्रगतिशील दृष्टिकोण एवं आस्था अपने यथार्थ परिवेश में ही चित्रित हुई हैं। उनका मत है कि मध्यम श्रेणी का साहित्य व्यक्तिगत आत्मलिपि का साहित्य है। वह स्वात सुखाय की बात कहकर झूठा सन्तोष करता है। उसकी परिस्थितियाँ उसे सुख इच्छा और कल्पना का संस्कार और अवसर तो देती हैं, परन्तु साधन नहीं देती। इसलिए वह काल्पनिक आत्मलिपि में सुख पाता है। जो चाहता है, वह पा नहीं सकता, तो न पाने को ही सुख समझना चाहता है। वह शृंगार रस का सुख वियोग के रूप में भोगना चाहता है। वह उसकी भौतिक,

सामाजिक परिस्थितियों में परास्त मनोवृत्ति और कल्पना है। मध्यम श्रेणी साधन हीन वर्ग में मिलती जा रही है। परन्तु उसका परम्परागत सफेदपोशी का अहंकार शेष है, इसलिए वह ऐसे सुख की कल्पना करती है, जिसे साधनों का अभाव न बिगाड़े। साहित्यिक व्यक्तिवाद की शरण तभी लेता है, जब वह सामूहिक जीवन में संघर्ष और असुविधा देखकर मैदान से भागना चाहता है। वह अपनी और अपनी श्रेणी की महत्त्वकांक्षा के पूर्ण होने की सम्भावना नहीं देखता, तो अभाव को, वियोग को आत्मरति को ही सुख बताने की दार्शनिकता का दम्भ करता है। यशपाल साहित्य में पलायनवादी दृष्टिकोण से चिढ़ते हैं, उनके जीवन में संघर्ष प्रिय है, अपनी कहानियों में उन्होंने जीवन संघर्ष का ही यथार्थ चित्रण किया है वे स्वयं भी क्रान्तिकारी रह चुके हैं और कई बार जेल भी जा चुके हैं। उन्होंने जीवन का कटु सत्य देखा है और विषमताओं को भेजा है, इसलिए जीवन की भयकरता भरी यथार्थता से दूर भाग उसके निकट रहकर उनका साहसपूर्वक चित्रण करना स्वाभाविक ही है। वे समाज से असमृक्त होकर कला सृजन कर ही नहीं सकते, क्योंकि उनकी कला या प्रयत्न समाज की अनुभूति और आदर्श है। हमारी अनुभूति यथार्थ का सार है और आदर्श, हमारी मजी हुई कल्पना। आदर्श के बिना हम जीवन की आकांक्षा खो बैठेंगे। आदर्श हमारे जीवन का लक्ष्य है, परन्तु यथार्थ की हमारी अनुभूति कम महत्वपूर्ण नहीं। वह असंतोष और उत्साह उत्पन्न कर आदर्श की सृष्टि करती है। आदर्श की तुलना में यथार्थ अरुचिकर होगा ही, वरना आदर्श की कल्पना और उसके लिए प्रयत्न ही क्यों किया जाए? यथार्थ से खिन्न हो हम आदर्श की ओर बढ़ना चाहते हैं, इसलिए उसके अरुचिकर बीभत्स रस की नग्नता को प्रकटकर उससे मुक्ति की इच्छा को उत्कट और दुर्दमनीय बनाना आवश्यक है। हमारे यथार्थ का नग्न रूप केवल शिष्णोदर का चीत्कार है। हमारा साहित्य, कला, नैतिकता और न्याय इस शिष्णोदर की पूर्ति की व्यापक और रूपान्तरित प्रयत्न है। हमारी सुरुचि और सस्कृति उसे आवरण में रख तृप्ति प्राप्त करती है। जिन्हें सुरुचि और सस्कृति का अवसर और सौभाग्य नहीं, हैं वे भी मनुष्य ही, परन्तु उनका आवरण में छिप नहीं पाता। यह असन्तोष व्यापक है, गम्भीर है। यशपाल के अनुसार इस मिथ्या विश्वास एवं प्रवचना प्रछन्न कर देने से कोई युक्ति या सकट से त्राण नहीं मिल सकता है।

यशपाल की कहानियों में समाज और वर्ग-वैषम्य के बाद दूसरी महत्वपूर्ण बात यथार्थ एवं आदर्श सम्बन्धी उनका दृष्टिकोण है। इसे स्पष्ट करते हुए उन्होंने लिखा है कि आदर्शवादी एवं यथार्थवादी पक्षों के लक्ष्यों में एक भेद यह है कि आदर्शवादी पक्ष के आदर्श, अतीत की मान्यताओं का अनुमोदक है और यथार्थवादी पक्ष के अनुसार समाज की विशेषताओं को दूर कर सच्चे योग्य कार्यक्रम है। इस प्रकार हमें यह

मानना पड़ता है कि भिन्न-भिन्न पक्षों के चिंतन और उसकी विचारधारा के अनुसार उसके आदर्शों में भेद हो सकता है और आदर्श अनेक हो सकते हैं । प्रश्न है कि कलाकार समाज के यथार्थ का चरित्र विश्लेषण किम उद्देश्य से करता है । यथार्थवाद के क्षेत्र में भी इस प्रकार की आत्मगत प्रवृत्तियों के घनी मौजूद है, जो समाज के वर्तमान यथार्थ में से ऐसे मूर्तों या उन आदर्शों को या ऐसे पात्रों को खड़ा कर देना चाहते हैं, जो आज वास्तव में मौजूद नहीं है दूसरी ओर ये कुछ ऐसे यथार्थ पर पर्दा डाल देना चाहते हैं, जो दलित वर्ग की ग्लानि उत्पन्न करने वाली वास्तविकताओं को प्रकट करते हैं । वे प्रत्येक रचना से भी आशा करते हैं कि श्रेणीहीन सम अवसर प्राप्त समाज के निर्माण के सुभाव उनके सामने आ जाये । परन्तु ऐसी आत्मगत दृष्टि या आत्मगत लक्ष्य काल्पनिक ही धिक होगे यथार्थ कम । इस प्रकृति के यथार्थवादी मूर्तों की सृष्टि कर वायवीय आदर्शों का प्रतिपादन करना तो चाहते हैं परन्तु समाज के 'और'बीभत्स यथार्थ की उपेक्षा कर उन्हें छिपे हुये केसर की तरह छोड़ देना चाहते हैं । इस प्रकार स्पष्ट है कि अपने समाजवादी दृष्टिकोण के अनुसार यशपाल ने समाज के नग्न यथार्थ को यथातथ्य रूप में चित्रित करने का प्रयत्न किया है, क्योंकि यही कलागत ईमानदारी है, इस पलायन करना कायरता का परिचायक है । पर यशपाल के यथार्थवादी चित्रण के सम्बन्ध में यह ध्यान रखना आवश्यक है कि उनकी यथार्थवादी दृष्टि एकांगी है । उन्होंने सामाजिक यथार्थ में केवल आर्थिक विषमता को ही पहचाना है, कटुता भरी अन्य समस्याओं को कम । उन्होंने अपनी समस्त शक्ति का उपयोग पूंजीवादी समाज पर प्रहार कर सामन्ती व्यवस्था के खोखलेपन को सिद्ध करने में ही लगाया है । इसके अतिरिक्त कुछ भी पहचानने या समझने की उन्होंने आवश्यकता नहीं समझी है ।

यशपाल की अनेक कहानियों को लेकर श्लीलता-अश्लीलता का प्रश्न बराबर उठाया जाता रहा है । उनकी बहुत सी कहानियों में असंयमित एवं अमर्यादित चित्रण प्राप्त होता है, जो प्रकृतवाद एवं अति-यथार्थवाद की सीमाओं को सस्पर्श ही नहीं करता, पार कर जाता है । इसका स्पष्टीकरण करते हुए उन्होंने लिखा है कि सन्तान की उत्पत्ति के उद्देश्य से प्रकट होने वाला प्रेम सभी जीवों और मनुष्यों में होता है । अपने क्रम को जारी रखने के लिए ही सृष्टि स्त्री-पुरुष में आकर्षण, पैदा करती है । प्रेम और आकर्षण का प्राकृतिक, शाश्वत और मूल रूप यही है । बुद्धि और शिक्षा बढ़ने से प्रेम का रंग बदलने लगता है । इन्द्रियाँ थक जाती हैं । उनके साथ सीमा तक ही तृप्ति हो सकती है । इसलिए मनुष्य कल्पना और बुद्धि द्वारा सुख भोगता है । परन्तु इस मानसिक सुख का आधार इन्द्रिय सुख की कल्पना ही है । इसलिए जब इन्द्रिय प्रेम का सुख अहिंसात्मक रूप से केवल कल्पना में भोगा जाता है, तब उसे आत्मिक प्रेम कहते हैं । आध्यात्मिक प्रेम नष्ट प्रेम है, सारहीन है । इन्द्रियों की विफलता

से मन में उठने वाले उफान को नष्ट करने का यह एक ढंग है जिसमें बाधाओं का सामना नहीं करना पड़ता। मन की तृप्ति और बुद्धि का सुख भी वायु में कुलाचे नहीं मार सकता। कुलाचे मारने के लिए भी किसी स्थान पर पाव टिकाने की आवश्यकता होती है। कदाचित् इसीलिए यशपाल अपनी कहानियों में अनियंत्रित प्रेम का चित्रण करते हैं। जीवन में एक अनुशासन की आवश्यकता होती है। जीवन-जीने की भी कुछ सीमाएँ होती हैं। कुछ नियम होते हैं। इन समयों एवं अनुशासन का समाज से कोई सम्बन्ध न होकर नैतिकता और संयम से होता है, जिसकी भीति पर मूल्य मर्यादा का निर्माण होता है। इसकी उपेक्षा करने पर ही जीवन अनियंत्रित होता है। प्रेम के अनियंत्रित होते ही उसमें वासना का ज्वार उबलता है और इसलिए यशपाल की प्रेमिकाएँ वासना के ज्वार में इस सीमा तक पीड़ित रहती हैं कि चाहे अनचाहे किसी भी पुरुष को सामने पाकर उनके गले लिपटकर अपने नारीत्व का नीलाम करने तथा लज्जाहीनता एवं वेह्याई को आत्मसात् करने में उन्हें जीवनगत मर्यादा एवं गौरव का अनुभव होता है। श्लीलता-अश्लीलता की समस्या यशपाल की प्रेमिकाओं के समुख नहीं रहती। उनके सम्मुख प्रमुख समस्या यह रहती है कि वे अपने नारीत्व को अपने से अलग कर किस प्रकार अपने को सतीत्व से मुक्ति दे, जिसके बन्धनों में उनके प्राण छटपटाते हैं, उनकी आत्मा तडफडाती है। इसका चित्रण करने में बहुधा यशपाल ऐसे व्यस्त हो जाते हैं कि उन्हें यह भी स्मरण नहीं होता कि उनका उद्देश्य समाज-वादी यथार्थवाद का चित्रण करना है, जिससे सामाजिक वैषम्य दूर होकर समाज में परस्पर समानता स्थापित हो। जिस मार्क्सवादी भावना से अभिभूत हो वे यह करते हैं, उसकी अतिशय सिद्धांतवादिता के अनुगमन में वे दुर्भाग्य से यह भूल जाते हैं कि प्रत्येक दर्शन या विचारधारा की सारी बातें हर जगह लागू नहीं होती। मार्क्सवाद से प्रभावित दूसरे पूर्वी यूरोपियन समाजवादी देशों में या चीन रूस में ऐसा होता होगा, पर भारत की अपनी एक विशिष्ट संस्कृति की मूल्य-मर्यादा रही है, जो अपनी तमाम परिवर्तनशीलता के बावजूद खण्डित होकर विलुप्त नहीं हो गई है और यहाँ दूसरे देशों की उधार ली गई विचारधाराओं से टकराहट उत्पन्न होना स्वाभाविक ही होगा, जो स्पष्टतया आरोपित प्रतीत होती है। इस सम्बन्ध में ध्यान रखने वाली बात यह है कि यशपाल अपनी कहानियों में प्रचारवादी अधिक लगते हैं, कलाकार कम। हालाँकि इसका स्पष्टीकरण करते हुये उन्होंने लिखा है कि कला के प्रेमियों को एक शिकायत मेरे प्रति है कि मैं कला को गौण और प्रचार को प्रमुख स्थान देता हूँ। कला को कला के निराल्प क्षेत्र में ही सीमित न रख मैं उसे भावों या विचारों का वाहक बनाने की चेष्टा क्यों करता हूँ? क्योंकि जीवन में मेरी साध केवल जीवन यापन ही नहीं बल्कि जीवन की पूर्णता है। इसी प्रकार कला से सम्बन्ध जोड़कर भी मैं कला केवल कला के लिए नहीं समझ सकता। कला का उद्देश्य है—जीवन में पूर्णता का यत्न। इसी सबब



मे एक अन्य स्थान पर उन्होंने लिखा है कि कोई भी साहित्य प्रचार रहित नहीं हो सकता। उद्देश्यो, आदर्शों और विचारों की कलापूर्ण अभिव्यक्ति या विचारार्थ सम-स्याओं की ओर कला का ध्यान दिलाना ही साहित्य है। विचारों को प्रकट करना यदि प्रचार करना है तो प्रभावशाली सम्पूर्ण साहित्य प्रचारात्मक साहित्य है। केवल विचारशून्य साहित्य ही प्रचार रहित अथवा 'कला मात्र के लिये' हो सकता है, पर इस सम्बन्ध में यशपाल से मेरा कहना है कि यह उचित है कि प्रत्येक साहित्य में लेखक की मान्यताओं, आदर्शों एवं विचारों का प्रचार होता है। इससे साहित्य का महत्व बढ़ता है, घटता नहीं। पर यह विचार भी एक सतुलित रूप में कला में पूर्णतया निर्लिप्त होना चाहिये, जैसाकि वे स्वयं भी स्वीकारते हैं। कहानीकार खुल्लमखुल्ला कला को ठोकर मार कर प्रचारक नहीं हो सकता, इसे इस बात का अधिकार भी नहीं है यदि कला-कला के लिए नहीं है, तो पूर्णतया जीवन के लिये भी नहीं है—प्रचार के लिए तो वह खैर है ही नहीं। कला कला के लिए भी है, जीवन के लिए भी है—दोनों की समन्वयात्मक स्थिति में ही उसकी पूर्णतया एवं सार्थकता सिद्ध होती है।

इस प्रकार स्पष्ट है कि यशपाल समाजवादी विचारधारा से अत्यधिक प्रभावित कहानीकार हैं। उनकी कहानियों का सम्बन्ध मध्यवर्गीय समाज से है, जिसके बौद्धिक वर्ग पर मार्क्सवादी सिद्धांतों का प्रभाव पड़ा है। उन्होंने अपनी कहानियों में राजनीति, समाज एवं रोमांस का समन्वय व्यक्तिगत और सामाजिक समस्याओं एवं विशेषताओं के सदर्भ में किया है, जिससे उनका समाजवादी दृष्टिकोण एवं मध्यवर्गीय चेतना प्रतिध्वनित होती है। उनकी कहानियों की एक सीमा मध्य वर्ग के व्यक्तिवादी संस्कार हैं, दूसरी सीमा मार्क्सवादी जीवन दर्शन है। यशपाल का रोमांटिक दृष्टिकोण व्यक्तिवादी जीवन दर्शन का परिणाम है और उनकी सिद्धांतवादिता समाजवादी चेतना का प्रभाव है। चूंकि वे क्रांतिकारी भी रह चुके हैं, यह भावना भी उनकी कहानियों में चित्रित हुई है। इन कहानियों में व्याप्त क्रांतिकारी घातकवाद भी व्यक्तिवादी जीवन दर्शन का परिणाम है। इस व्यक्तिवाद से समाजवाद की ओर गतिशीलता ही यशपाल की कहानी कला का विकास है। पर यह गतिशीलता केवल बौद्धिक स्तर पर ही परिलक्षित होती है, इसीलिए यशपाल की कहानियाँ सतुलित एवं प्रचारवादी प्रतीत होती हैं। समाजवादी चिंतन जीवन के यथार्थ परिवेश के विभिन्न आयामों में अन्तर्निहित करने में यशपाल असफल रहे हैं, इस अन्तर्विरोध की स्थिति में ही उनकी कला के दोष देखे जा सकते हैं। उनकी सामाजिक विचारधारा समाजवादी जीवन चिंतन से प्रभावित है, पर संस्कार व्यक्तिवादी जीवन चिंतन से प्रभावित हैं। इन दो बिंदुओं के मध्य ही उनकी कहानी कला का विकास देखा जाना चाहिये।

यशपाल की कहानियाँ अधिकांश रूप में समस्याप्रधान हैं और समस्यात्मक जीवन एवं समाजगत समस्याओं एवं यथार्थ के विभिन्न आयामों का चित्रण करती

हैं। इसमें प्रेमवन्द जैसी स्थूलता एवं वर्णनात्मकता ही अधिक लक्षित होती है (काला आदमी, 'आदमी का बच्चा', 'रोटी का मोल' आदि कहानियाँ), हालांकि उनका आग्रह सूक्ष्मता की दिशा में रहा है, पर उसमें यशपाल को विशेष सफलता नहीं प्राप्त हुई है। ये कहानियाँ दैनिक जीवन की छोटी २ घटनाओं को लेकर लिखी गई हैं और नवीन सत्यान्वेषण एवं यथार्थ परिवेश को उजागर करने की प्रवृत्ति लक्षित होती है। दूसरे प्रकार की कहानियाँ वे हैं, जो दैनिक जीवन की छोटी २ घटनाओं को लेकर व्यापक जीवन सदर्थों को समेटने का प्रयत्न करती हैं और इनमें अधिक विस्तृत पृष्ठ भूमि अपनाने की प्रवृत्ति लक्षित होती है ('उत्तराधिकारी', 'फूलों का कुर्ता', 'दास घर्म' 'मक्रील', 'हिंसा' और 'पराई' आदि कहानियाँ)। इनमें इतिवृत्तात्मकता अधिक है और घटनाओं का बाहुल्य अधिक है। इनमें कथानक लम्बे २ हैं, जिनका विस्तार महीनों और वर्षों तक है। इन कहानियों में यशपाल की सोई-इयता और लक्ष्य तथा अनुभूति के प्रति आग्रहशीलता अधिक लक्षित होती है, यशपाल की कहानियों का द्वन्द्व नए-पुराने दोनों ही ढंगों से होता है : "गत वर्ष हमारे नगर की यूनिवर्सिटी के एक अध्यापक का देहावसान हुआ था। नगर के बुद्धिजीवियों में उनके उदार विचारों और अध्ययनशील प्रकृति के कारण उनके लिए बहुत आदर था। अध्यापक महोदय का एक मात्र चाव और समय-यापन का साधन था अध्ययन। इस वर्ष इनके व्यवसाय प्रवृत्ति युवा पुत्र ने अपनी बैठक आधुनिक ढंग से सजा सकने के लिए पिता की बहुत सी पुस्तकें पत्र-पत्रिकाएँ अध्ययन प्रेमी परिचितों में बाँट दी हैं। मेरे भाग में आयी पुस्तकें और पत्रिकाओं में एक रजिस्टर आ गया है जो वास्तव में अध्यापक जी की डायरी थी। इस डायरी के कुछ पृष्ठ सर्वसाधारण के लिये खोले जा सकते हैं, इन पृष्ठों पर शीर्षक और लेखन इस प्रकार है।

सत्य का द्वन्द्व ?

सत्य सम्बन्धी धारणाओं में भी कैसा द्वन्द्व सम्भव है ? कल क्या हुआ :

धूल भरी लू जोर से चल रही थी। रिटायर हो जाने पर मितव्ययिता के विचार से मई-जून में पहाड़ जाना स्वगित कर दिया है। लू चलने पर बैठक के किवाड़ों में चिटखनी लगा लेता हूँ। सड़क की ओर की खिड़की पर खस की टट्टी बँधवा ली है। भयंकर लू के समय किसी को समय पर जाकर खस की टट्टी पर पानी डालने के लिये कैसे कहा जाए ? पानी भरी बाल्टी और भरनेदार पिचकारी बैठक में रख ली है। लू के समय। कुछ २ देर बाद टट्टी पर पिचकारियाँ भर-भरकर छोड़ लेने से लू शीतल बायु बनकर कमरे में आती रहती है। गर्मी अधिक होने के कारण दोपहर में घण्टे भर झपकी आ गई थी।'

१. यशपाल : सत्य का द्वन्द्व, (सारिका : दिसम्बर १९६४), बम्बई, पृ० ८

या फिर उनकी कहानियों का प्रारम्भ इस प्रकार हुआ है, जिनमें प्रारम्भ से ही श्रौतयुक्त उत्पन्न कर नाटकीयता बनाये रखने में यशपाल सफल रहे हैं, “इस रहस्य की चर्चा में नगर, बाजार, मुहल्ले और व्यक्तियों के नाम न बताने ही उचित है। यदि नामों के अभाव में सर्वनामों के ही प्रयोग से आपको कुछ उलझन या असुविधा हो, तो श्रौचित्य की दृष्टि से उसे क्षम्य समझें। हावड़ा स्टेशन पर अपने नगर का टिकट खरीद लेने से पहले उसके मन में काफी समय विकट ऊहापोह और दुविधा रही... “इकतीस वर्ष पूर्व की अपनी पत्नी और बेटे के पास अपने घर मुहल्ले और नगर में लौट चलना उचित होगा ?” पिता तो अब क्या रहे होंगे ? परिचय देने पर भी वे लोग उसे पहचान सकेंगे ?” पहचानकर चकित तो होंगे... उनका व्यवहार कैसा होगा ?” वह बात क्या अब भी लोगों को याद होगी ?”

उनकी कहानियाँ चरम सीमा पर बड़े नाटकीय ढंग से समाप्त होती हैं। यद्यपि अपनी आरम्भिक कहानियों में उपसंहार देने की प्रवृत्ति यशपाल में भी थी, पर शीघ्र ही इसको दूर कर उन्होंने शिल्प को अधिक सवार दिया और कहानियाँ रोचक ढंग से चरम-उत्कर्ष पर समाप्त होने लगीं। “नवलसिंह ने ठकुरानी को लाचारी प्रकट कर समझाया। मा ने बिटिया को तसल्ली दैकर बात की, तो राज खुला। बादी और लौड़ी से ठकुरानी को पता लगा। अजी साहब, परदे का तो उनके यहाँ यह हाल था कि बहू डोली में बैठ ड्योड़ी के भीतर आए और उसका तन अरथी पर ड्योड़ी से बाहर जाए। मन्दिर कुआँ सब हवेली में। लडकी ने आठ-दस वर्ष की उमर के बाद ड्योड़ी के बाहर कभी कदम नहीं रखा था। हवेली के पिछवाड़े घोसी रहते थे। भैंसे थी। दूध बेचते थे। उनका लडका था खूब कडियल जवान। लडकी की झरोखे और छत से घोसी के लडके से आख लड गई थी। मिलने और बात करने का कोई मौका नहीं था, लेकिन उनका मन ऐसा मिला कि जब मौका मिलता, भाका करते। लौड़ी-बादी देखती, तो आँख बचा जाती। ठाकुर की इकलौती लडकी लाड़ली और मुहजोर थी। चढती उम्र में खून का उफान...। लडकी ने घोसी का हाँसला बढ़ाया। छत पर से रस्सी लटका देने लगी। लडका छत पर पहुँच जाता। कमबख्त को डर नहीं लगा कि कोई देख ले और चोर-चोर का हल्ला मच जाए और नवलसिंह जैसा ठाकुर, जरा शक हो जाता, तो कमबख्त की बोटी-बोटी काट देता। नवलसिंह ने कलेजे पर पत्थर रखकर चुपके से पण्डित को बुला, भोरें फेरे करा दिये और लडकी को डोली में बिठा घोसी के घर पहुँचा दिया। इज्जत तो लडकी ने गवा दी थी, उसका धर्म बचा लिया। गम में हवेली और हाता आधे-पौने में बेच दिये। आधी रकम बिटिया को दे दी और ठकुरानी के साथ तीर्थों को निकल गये। फिर लौटे नहीं।”

१. यशपाल : चारा और चोरी, (नई कहानियाँ : फरवरी १९६३), दिल्ली, पृ० १६

मुशी नन्दन की और घूम गये और तर्जनी उठाकर बोले, “समझे कुछ, इसे कहते हैं फलित ज्योतिष !”

नन्दन ने शका की और आपत्ति के लिए गरदन ऊँची की, “लेकिन....”

मुशी जी ने डाट दिया, ‘लेकिन क्या ?’ तुम्हें कोई समझा सकता है ? तुम हो नास्तिक !”

यशपाल ने अपनी कहानियों के पात्र जीवन के यथार्थ से चुने हैं, जो मुख्यतः मध्यवर्ग के हैं और उनका चित्रण पूरी स्वाभाविकता से उन्हीं के यथार्थ परिवेश में किया है, उनकी कहानियों के पात्रों की दूसरी विशेषता यह है कि वे जातीय (Type) पात्र हैं और पूरे वर्ग या जाति का प्रतिनिधित्व करते हैं। यशपाल बड़ी कुशलता से उस वर्ग या जाति की सारी विशेषताओं एवं प्रवृत्तियों को उन पात्रों के व्यक्तित्व में ऐसा अन्तर्निहित कर देते हैं कि उनका व्यक्तित्व बोझिल नहीं हो पाता और वे स्वाभाविक रूप से ही हमारे सामने आते हैं। इन पात्रों की अवतारणा आर्थिक संघर्ष एवं वर्ग-चेतना के घरातल से हुई है, जो इतिहास, पुराण, समाज और कल्पना-जगत से ग्रहण किए गए हैं, पर उनका चरित्र-चित्रण पूरी यथार्थता से किया है। चरित्र-चित्रण की नवीनतम मनोवैज्ञानिक प्रणालियों को अपनाने के प्रति यशपाल का आग्रह नहीं रहा है, यह उनका उद्देश्य भी नहीं था। उनके यहाँ अधिकांशतः विश्लेषणात्मक या अभिनयात्मक प्रणालियाँ ही प्राप्त होती हैं। वर्णात्मक प्रणाली में वे अपने पात्रों की सारी विशेषताएँ स्वयं ही कह देते हैं “बस्ती मुहल्ले में अब भी जब तब द्रोपदी की चर्चा हो जाती है। जब वह मुहल्ले से गई, कई दिन उसी का नाम लोगो की जबान पर रहा। गरीब भोले पुरोहित के घर जन्म लेते समय उसने किसी का ध्यान आकर्षित नहीं किया था। लडकी थी, लडकी के जन्म के समय कोई समारोह या प्रसन्नता का प्रदर्शन नहीं होता। कोई फूल की थाली तक नहीं बजाता। वह माँ-बाप की पहली सन्तान भी नहीं थी। उससे पूर्व दो भाई मौजूद थे। जन्म से ही वह नगण्य थी। उसे कोई उसके पूरे नाम से भी नहीं पुकारता था....”। पोदी ने गत जन्म में क्या अनाचार-अन्याय और अपराध किये थे, इस पर न तो सामाजिक ज्ञान के पण्डित प्रकाश डाल सके, न आध्यात्मिक ज्ञान के। पोदी को अभी न अपने शरीर की सुष थी, न वह दो बात ही कर सकती थी। अनाचार, अपराध के फल और उत्तरदायित्व की बात वह क्या समझती ? भोले पुरोहित के द्विज समाज ने, अपनी प्रथा और रीति को दैव का विधान बताकर पोदी को हिन्दू वैधव्य का आजन्म दण्ड दे दिया। हिन्दू-वैधव्य—नारी शरीर और नारी का स्वभाव और प्रकृति पाकर, नारीत्व के स्वभाव और प्रकृति के अधिकारों से वंचित हो जाने, निरन्तर अपनी ही प्रकृति से लड़ने, अपने में जलते रहने, मरते रहने का घर्म निबाहने का

दण्ड । पोदी तो अपने दण्ड और दुर्भाग्य को जान भी न पाई, न उसके लिए रोई । लडकी आँखें और नाक तो मलती ही रही, लेकिन वैधव्य के शोक में नहीं, बाल-शरीर के कष्टों और आदत के कारण ।<sup>१</sup> इस प्रकार के चरित्र-चित्रण की प्रणाली का प्रयोग यशपाल ने अधिक किया है, क्योंकि इसमें उन्हें अपनी बात कहने का अवसर अधिक प्राप्त होता है, पर इसमें सबसे बड़ा अभाव यह मिलता है कि वे अपने पात्रों की केवल कुछ स्थूल विशेषताएँ ही प्रकट कर पाते हैं, उनका कोई पूर्ण व्यक्तित्व सामने नहीं आ पाता । अभिनयात्मक प्रणाली में भी यह दोष बहुत अशो तक दूर नहीं हो पाया है :

“क्या बात है ?” कर्तार ने बैरे और भावेश में तनाव भाँपकर बैरे से पूछ लिया ।

“पहर भर से बैठे हैं तीन रुपये का खा चुके हैं चार प्याले चाय पी चुके हैं ।” बैरे ने झुंझलाकर कहा—“बिल लाते हैं तो और चाय माँग लेते हैं । कह रहे हैं अभी और लाओ ?”

कर्तार ने स्थिति का अनुमान कर लिया । उसकी स्मृति में सहसा बहुत कुछ कौंध गया । “फिर मत करो, दो प्याले चाय लाओ ।” उसने बैरे को आदेश दिया ।

‘चाय के साथ कुछ और नहीं लो ?’

‘नहीं अब आवश्यकता नहीं है ।’ भावेश ने आँखें चुराकर उत्तर दिया । दोनों हाथों की उंगलियों को पजो में बाँधकर कर्तार की ओर दृष्टि उठाई और अग्रजो में पूछ लिया, “मुझे क्या भूख से व्याकुल हो जाने पर भी कुछ खाने का अधिकार नहीं है ? कलाकार को भूख नहीं लगती ?”

कर्तार ने सकोच से विश्वास दिलाया, “वाह, कैसी बात कह रहे हो ! तुम जो चाहो—”

भावेश ने आश्वासन पाकर क्रोध थूक दिया और पूछ लिया, “कुछ बीड़ी सिगरेट है ?”

“आजकल क्या लिख रहे हो ? बहुत दिनों से तुम्हारी कोई चीज देखने का अवसर नहीं मिला ।”

“नहीं मैं नहीं लिखूँगा, अकृतज्ञ लोगों के लिए क्यों लिखूँ, लिखने से मुझे फायदा क्या है ?”<sup>२</sup>

यशपाल की कहानियाँ कथोपकथनों की दृष्टि से विशेष सफल नहीं रही हैं । उनके कथोपकथन लम्बे और विचार-बोझिल होते हैं । उनमें वर्णनात्मकता अधिक रहती है, नाटकीयता कम । न तो वे सफलतापूर्वक कथानक को गतिशील कर पाते हैं

१ यशपाल : वैष्णवी, (नई कहानियाँ : जून १९६३), दिल्ली, पृ० १४-१५

२ यशपाल : कलाकार की आत्महत्या, (सारिका . जून १९६३), बम्बई, पृ० १२

और न पात्रों के चरित्रों को स्पष्ट कर पाते हैं। उनके सक्षिप्त कथोपकथन बहुत ही कम मिलते हैं :

“आर्य”, रत्नप्रभा ने जिज्ञासा की—“क्या यह कृति पूर्ण है ?”

“देवी, मेरे अभिप्राय से यह पूर्ण है।” मारिश ने उत्तर दिया।

रत्नप्रभा ने मुसकान से आग्रह किया—“आर्य, मेरे मत से यह नारी का अग-पात्र है, पूर्ण नारी नहीं।”

मारिश ने अपने रूखे केशों को उगली से खुजाकर उत्तर दिया, “देवी का कथन उचित है, परन्तु यह अग नारी के अस्तित्व की सार्थकता के लिए पुरुष का आह्वान करता है और फिर उस फलीभूत सार्थकता का पोषण करता है। यही नारी है, देवी !”

रत्नप्रभा ने गम्भीर होकर मारिश की ओर आदर से देखा—“आर्य, मैं इस विलक्षण कृति को अब समझी।” उसका स्वर पुलक उठा—“यह पाषाण के चिर-स्थायी स्वर में नारी के जीवन की एक व्याख्या है।” रत्नप्रभा के स्वर में स्तुति थी।

“ठीक है, देवी, पर नारी जीवन की अन्य व्याख्याएँ तो मैं अपनी कृतियों में चित्रित करता ही रहा हूँ। यह व्याख्या किसी अन्य व्याख्या से कम महत्वपूर्ण नहीं है।”

यह कथोपकथन विशेष नाटकीय या सूक्ष्म भावाभिव्यक्ति की समर्थता से सम्पन्न नहीं बन सका है। इस प्रकार के भी कथोपकथन यशपाल की कहानियों में कम मिलते हैं, नहीं तो उनके कथोपकथन लम्बे और भाषण देने की शैली में हैं : कर्मचन्द ने उभरती रेखों के रोएँ मरोड़कर फज्जे को धमका भी दिया था, “क्यों मियाँ, क्या सलाह है ?”

फज्जे ने हाथ जोड़कर उत्तर दिया था, “बादशाहो, मालिको, तुम्हारी जो सलाह हो हुकुम हो ! चालीस बरस से इस गली का नमक खा रहे हैं, कोई दूसरी जगह अपनी है नहीं। तुम धक्का दे दोगे, तो निकल जाएंगे। हमें तो जाने की कोई जगह है नहीं। बादशाहो, ऐसी आँधियाँ तो आती जाती रहती हैं। सिर गरम करने से क्या फायदा ?”

हरचरण पंसारो ने बीच बचाव कर दिया था, “रहने दो, रहने दो। क्या लेते हैं किसी का ? कल गली की बेटियों-बहुओं को धोतियाँ, चुन्नियाँ रगाने की जरूरत होगी तो कौन आएगा ?”

उसने (नसर) दाँत पीसते हुए बाप से कहा, “इन काफिरों की माँ को सुअर... अब यहाँ गुजारा नहीं। कोठरी नहीं मिलेगी तो किसी मसजिद या दरगाह में ही पड़े रहेंगे।”

फज्जे ने दबे स्वर में बेटे को डाँट दिया, “चूप रह, सूँघ देना तुलमा (सूअर

के बीज)। बड़ा दुर्लभ खाना बनता है ! ऐसी नोक-झोंक हुआ ही करती है। बेवकूफों की बाते ‘‘यह दुकान मेरे बाप ने जमाई थी। तू इसी कोठरी में पैदा हुआ था। इसी गली की औरतों ने तेरी माँ को सँभाला था। इसी कोठरी में वह मरी। इसी गली का नमक खाकर तेरे हाथ-पाँव लगे हैं। चुप बैठा रह, सब ठीक हो जाएगा।’’

फज्जे ने हिन्दुओं से पाए अपमान की चिन्ता न कर उल्टे नसर को ही डाँट दिया, तो नौजवान बेटे की आँखों में पानी आ गया। वह आँसू निगलकर फुकार उठा, ‘‘तुम मुसलमान नहीं हो?’’

फज्जे को और भी क्रोध आ गया, ‘‘तेरी माँ तूँ सूर । तेरी माँ का सूअर’’। तू बड़ा मुसलमान है ! तू ही बड़ा दीनदार गाजी है ! मेरा बाप मुसलमान नहीं था ? मैं साठ बरस का हो रहा हूँ अब तक मुसलमान नहीं था ? तू किस मुसलमान का तुलम है ? तू नया मुसलमान बनेगा ? चुप रह ।’’

इस प्रकार यशपाल की कहानियों में ‘द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद’ के भीतर यशपाल की एक उन्मुक्त दृष्टि है, जिसे केवल लालफीता में नहीं बाँधा जा सकता। भौतिक सघर्ष के समानान्तर उनमें आन्तरिक सघर्ष भी है जो व्यक्ति की व्यावहारिक प्रतिक्रियाओं में पनपता है। सामाजिक सत्य के साथ वैयक्तिक सत्य और भौतिक द्वन्द्व के साथ आन्तरिक द्वन्द्व ने यशपाल को एक हद तक भारतीय भूमि में पनपने वाला सहज जनतांत्रिक कलाकार सिद्ध किया है। जीवन की विषमताओं के मूल में वे किसी समस्या पर पाठकों को खड़ा कर देते हैं और स्वाभाविक उत्थान-पतन के भीतर से एक ऐसा हल निकालते हैं जो एक ओर तो मार्क्सवादी दृष्टि का परिणाम होता है और दूसरी ओर मानवीय चेतना की ऐतिहासिक त्रुटियों की एकमात्र पूर्ति जान पड़ता है। इसके लिए यशपाल की भाषा-शैली बड़ी प्राणवान है। घटनाओं के तार्किक कुतूहल से पाठक आद्यन्त अभिभूत रहता है, पर यदि ध्यान से देखा जाय, तो सम्पूर्ण चित्र के भीतर कोई ऐसी गाँठ दिखाई पड़ जाती है, जो ऊँचे-नीचे जीवन-मूल्यों के रूप में सामाजिक, अन्तर्वाह्य विषमता के रूप में वैयक्तिक और जड़ चेतन के रूप में ऐतिहासिक समाधान मागती है। यशपाल की कहानियों की, बल्कि उनके समस्त साहित्य की यह प्रक्रिया है, जो उनके कलाकार की सीमा होते हुए भी उनका प्रौढ़ पैतरा है। यशपाल के अभी तक पिंजरे की उड़ान, ‘तर्क का तूफान’, ‘भस्मावृत चिन्तगारी’, ‘फूँको का कुर्ता’, ‘धर्मयुद्ध’, ‘उत्तराधिकारी’, ‘चित्र का शीर्षक’, तुमने क्यों कहा था मैं सुन्दर हूँ’ आदि कहानी संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं। ‘शर्त’, ‘दुख’, ‘तीसरी चिन्ता’, ‘आदमी का बच्चा’, ‘काला आदमी’, ‘चार आने’, ‘जीत का हार’, ‘खुदा और खुदा की लड़ाई’, ‘कलाकार की आत्महत्या’, ‘रोटी का मोल’, ‘चोरी

१. यशपाल खुदा और खुदा की लड़ाई, (नई कहानियाँ : नवम्बर १९६१), दिल्ली, पृ० ७

और चोरी', 'खच्चर और इसान', 'दास धर्म', 'फूलो का कुर्ता', 'उत्तराधिकारी', 'वैष्णवी' तथा 'फलित ज्योतिष' 'मन्त्रील', 'हिंसा', 'पराई', 'नारद-परसुराम संवाद' तथा 'सत्य का द्वन्द्व' आदि उनकी अत्यन्त लोकप्रिय कहानियाँ हैं। एक सुविज्ञ<sup>१</sup> ने ठीक ही लिखा है कि यशपाल प्रगतिवादी कहानी लेखक हैं और उन्होंने जीवन के विविध सघर्षों का सजीव, किन्तु वर्गगत चित्रण किया है। जीवन की विविध परिस्थितियों का चित्रण की, ऐसा प्रतीत होता है, उन्होंने अपने व्यक्तिगत अनुभवों के आधार पर किया है। मानव-भावनाओं से वे भली-भाँति परिचित हैं और उनका सूक्ष्म विश्लेषण करना उनकी विशेषता है। भाषा की दृष्टि से वे कट्टरपंथी नहीं हैं। भगवतीचरण वर्मा

इस चरण के सफल कहानीकारों में भगवतीचरण वर्मा का प्रमुख स्थान है। 'खिलते फूल', 'इन्स्टालमेन्ट', 'दो बाँके', उनके प्रसिद्ध कहानी संग्रह हैं। 'दो बाँके', 'प्रायश्चित्त', 'जब मुगलों ने सत्तनत बख्श दी', 'प्रेजेण्ट्स', 'विक्टोरिया क्रॉस', 'दो पहलू', 'विवशता', 'पराजय और मृत्यु' तथा 'इन्स्टालमेन्ट' आदि आदि उनकी अत्यन्त लोकप्रिय कहानियाँ हैं। उनकी कहानियों में प्रमुख रूप से मध्यवर्गीय समाज की व्यक्तिवादी चेतना को अभिव्यक्ति प्राप्त हुई है। भगवती बाबू का दृष्टिकोण व्यक्तिवादी है। प्रेम के सम्बन्ध में वे सोचते हैं कि दुनियाँ में प्रेम है कहाँ ? जो कुछ है, वह पैसा है। पैसा सब कुछ खरीद सकता है—मनुष्य की आत्मा तक। रुपया ही शक्ति है, रुपया ही मुक्ति है और प्रेम एक ढकोसला है। हम सब पैसे के दास हैं। धन हमारा ईश्वर है। हमारा अस्तित्व है। इस पैसे की दुनिया में न पाप है, न पुण्य है, न प्रेम है, न भावना है—जो कुछ है वह धन है, जिसके पास है वह सब कुछ खरीद सकता है, रूप, यौवन, शरीर और आत्मा। इसी प्रकार धर्म के सम्बन्ध में भी भगवती बाबू का दृष्टिकोण व्यक्तिवादी है। वे समझते हैं कि धर्म के दो रूप होते हैं, एक सामाजिक और दूसरा वैयक्तिक दोनों धर्मों का समान रूप से पालन करना हरेक साधारण गृहस्थ का धर्म है। समाज छुआछूत को मानता है, समाज वर्गों में ऊँच-नीच का भेद-भाव करता है, यह सब हमें स्वीकार करना पड़ेगा क्योंकि हम सब समाज द्वारा शासित हैं, हम सबकी रक्षा समाज करता है। इन सामाजिक नियमों को तोड़ा नहीं जाना, इन नियमों को केवल बदला जाता है और इन्हें बदलने की क्षमता महान व्यक्तियों और तपस्वियों में ही मिलेगी। हम जैसे साधारण गृहस्थों में नहीं। इस सामाजिक धर्म के बाद वैयक्तिक धर्म आता है—दया, त्याग, ममता, प्रेम, सत्य, अहिंसा आदि का। लेकिन यह धर्म व्यक्तिगत जीवन से सम्बद्ध है समाज से नहीं। हम वैयक्तिक धर्म का पालन करते हुए सामाजिक धर्म का पालन करने को बाध्य हैं यदि सामाजिक व्यवस्था के आगे हम सिर नहीं

१. डॉ० लक्ष्मीसागर वाष्णेय . नई कहानी का परिपात्र, (१९६६), इलाहाबाद



भुकाते, तो हम अराजकता के पाप के भागी होते हैं, और सामाजिक प्राणी होने के नाते हम गृहस्थ लोग अराजक बन ही नहीं सकते। डॉ० लक्ष्मीसागर बाण्ये ने ठीक ही लिखा है।<sup>१</sup> कि वैचारिक दृष्टि से भगवती बाबू बुद्धिवादी है। ज्ञान के अतिरिक्त और किसी देवता पर उनका विश्वास नहीं, बुद्धि ही मनुष्य को पशु से अलग करती है। उनका विश्वास है कि बुद्धि का विकास मानवता का चरम विकास (?) है। वैसे बुद्धि द्वारा बहुत सी बातें नहीं समझी जा सकती। जैसे सृष्टि का रहस्य, तो भी बुद्धि निम्न-स्तर की चीज नहीं। मनुष्य में कुरूपता और अपूर्णता दृष्टिगोचर होती है। इसलिए नहीं कि बुद्धि अर्द्ध-विकसित है वरन् इसलिए कि मनुष्य मन की कमजोरी को बुद्धि की कमजोरी कह डालता है। (बुद्धिवादी होने के कारण न मुझे धर्म पर विश्वास है, न उपासना पर।) उनका विश्वास है कि बुद्धि से ही मनुष्य पूर्णता प्राप्त कर सकता है। मनुष्य जहाँ प्रकृति पर विजय प्राप्त कर रहा है, वहाँ अपनी पशुता पर विजय प्राप्त नहीं कर सका। वह मुह चमकाती ही रहती है। जीवन में भावना का महत्वपूर्ण स्थान है। बुद्धि उसका नियंत्रण करती है। बुद्धि ने पशुता को थोड़ा सा दबाया अवश्य है, किन्तु पशुता कभी-कभी उभड़ कर बुद्धि को अपना साधन बनाकर महानाश का ताण्डव नृत्य करती है। पूर्ण विकास के लिए मनुष्य को अपने पर विश्वास करना चाहिए। वह स्वयं कर्ता है, स्थायी है। बुद्धि द्वारा मनुष्य को अपनी विवशता नामक कमजोरी से लड़ना है। जटिल समस्याओं के वर्तमान युग में यह और भी आवश्यक है। इन सब बातों के साथ-साथ भगवती बाबू ने अह और 'अहमन्यता' पर भी विचार किया है। लेखक चाहता है कि प्रत्येक व्यक्ति अहमन्यता छोड़कर अह का विकास करे, क्योंकि अह व्यक्तित्व के लिए आवश्यक है। अह और दूसरो के पार्श्व से अहमन्यता उत्पन्न होती है। अहमन्यता सीमित और अविकसित अह का गुण है। जिसमें बुद्धि और ज्ञान, जो मानवता के लिए वरदान स्वरूप हैं, अभिशाप बन जाते हैं। हमारी आज की दुखस्था का मूल कारण, लेखक की दृष्टि में, यह सीमित और संकुचित अह है। मानवता का यह अभिशाप कैसे दूर हो ? लेखक का मत है कि अह को असीमत्व प्रदान करना, दूसरो को दूसरा न समझ कर अपना समझना—यही अह का विकास है और यही अहमन्यता का विनाश है। अपने जीवन के साथ संघर्ष, भूख और बेकारी से संघर्ष करते हुए भगवती बाबू ने आत्मसम्मान और 'अपनेपन' की रक्षा की और यद्यपि वे बहुत दिनों तक खोते ही खोते रहे, पाया कुछ नहीं, तो भी अह को असीमत्व प्रदान करने की दृष्टि से उन्हें एक सत्य मिल गया। भगवती बाबू यह स्वीकार करते हैं कि मनुष्य का अपना हित कठोर सत्य है। किन्तु हमारे प्रत्येक कार्य का एक और पहलू होता है—वह है दूसरो का सत्य। प्रत्येक कार्य का निजी

१. डॉ० लक्ष्मीसागर बाण्ये . नई कहानी का परिपाई, (१९६६), इलाहाबाद ,

पहलू बुरा नहीं है; अच्छा भी नहीं है। वह प्राकृतिक है। मनुष्य अपने को सन्तुष्ट करना चाहता है; यह भी स्वाभाविक है। दूसरो का रक्त चूसने वाला और महादानी दोनो ही आत्मतुष्टि की दृष्टि से अपने-अपने कार्य में प्रवृत्त होते हैं, यह सत्य है। किन्तु दूसरो का हित मानवता का सत्य है। अपने लिए तो पशु भी जीता है। जो उससे ऊपर उठा, हुमा है वही मनुष्य है। सीमित अहं पशुता के निकट और मानवता से दूर है। अपने सत्य और मानवता के सत्य का सामंजस्य उपस्थित करना ही अहं को असीमत्व प्रदान करना है। संक्षेप में, भगवती बाबू सैदान्तिक दृष्टि से नियति-वाद परिस्थितियों के चक्र और अहं के असीमत्व इन तीनों बातों में विश्वास करते हैं। उनका यह जीवन दर्शन जीवन के व्यावहारिक अनुभवों पर आधारित है, न कि तात्त्विक चिन्तन पर और उसमें परस्पर विरोध है। नियति और परिस्थिति के चक्र की बात उठाकर अहं के विकास की चर्चा करना बेतुका सा लगता है।

भगवती बाबू ने अपनी कहानियों में इस विचारधारा को चित्रित करने का कलात्मक प्रयास किया अवश्य है, पर उसमें वे पूरी तरह सफल नहीं हो सके हैं। ये विचार या तो ऊपर से आरोपित प्रतीत होते हैं या उनमें पूरी तरह स्पष्ट नहीं हो सके हैं। अपने कहानी शिल्प में भगवती बाबू प्रेमचन्द के अधिक निकट हैं। उनके कथानक विधान में उतनी ही स्थूलता और विवरणात्मकता प्राप्त होती है और वे घटनाओं के विस्तार तथा अधिक से अधिक बातों को समेटने के प्रति प्रेमचन्द की ही भाँति आग्रहशील रहते हैं। उनकी कहानियाँ समस्या प्रधान भी हैं, घटना प्रधान भी। वे घटनाओं के सद्योजन में विशेष पटु हैं और कौतूहलता तथा रोचकता अन्त तक बनाए रखने में सफल रहते हैं। इन घटनाओं का संगुफन किस्सागोई शैली में ही अधिक हुमा है, पर इसके बावजूद नाटकीयता बनाए रखने में भगवती बाबू को पर्याप्त अशो में सफलता प्राप्त हुई है। ये कथानक विस्तृत परिधि में फैले हुए हैं। और उनका विकास यथार्थवादी ढंग से होना, जिसे रोमांटिक यथार्थवाद कह सकते हैं। भगवती बाबू की कहानी कला का एक सर्वप्रमुख गुण उनकी व्यंग्य शैली है। सामाजिक विकृतियों एवं असंगतियों पर वे इतने तीखे व्यंग्य करते हैं, जिनमें पतन होता है। 'प्रायश्चित्त' में बिल्ली के भर जाने की घटना को लेकर रुढ़िवादिता, सामाजिक अज्ञात एव धार्मिक परम्पराओं के प्रति मिथ्या अहंकार का व्यंग्य प्रधान शैली में अत्यन्त रोचक चित्रण हुआ है। इसी प्रकार 'जब मुगलों ने सल्लनत बरह दी' में भी व्यंग्य प्रवृत्ति ही उभरी है। 'दो बाके' में विलासिता एवं वैभव के प्रतीक लखनऊ में पुरुषत्व एवं शौर्य के पतन तथा बाह्य प्रदर्शन एवं कृत्रिम जीवन के विकास का सूक्ष्म अध्ययन किया गया है। वास्तव में भगवती बाबू 'अपनी-जिन्दादिली अथवा भाव-प्रवणता के लिये प्रसिद्ध हैं। उनके वस्तु एवं विषय के संकलन और चुनाव में बड़ी उद्भावना और साँकायन रहता है।

कथानक के प्रसार में जहाँ सवादों का अवसर आ जाता है, वहाँ प्रवाह के साथ यथार्थता का अच्छा चमत्कार दिखाई पड़ता है। भाषा को विषय के अनुरूप सजा देना और वाक्यांशों में यथास्थान आवश्यक बल को केन्द्रित कर देना इनकी अपनी विशेषता है। यह सौन्दर्य उपन्यास और कहानियों में सर्वत्र समरूप से प्राप्त होता है। सामान्य से विषय को लेकर एक खासी कहानी कह डालने वाली पटुता इस रचना में मिल जाती है। यहाँ लखनऊ की नाक-शोहदो और उनके सरगनों का सच्चा चित्र खींच दिया गया है। जनानों के शहर की एक बारीक बहादुरी का आँख देखा विवरण उपस्थित कर लेखक ने अपने तत्पर चित्त पर पड़ी छाप का अच्छा प्रदर्शन किया है। बाँको के स्वरूप विन्यास में लेखक ने सूक्ष्म अध्ययन की पूरा परिचय दिया है—एक खासा चित्र सामने ला खड़ा किया है। इसी तरह खानदानी नवाब इक्केवान के सवाद में भी बाकी सजीवता उत्पन्न कर दी है। सारी कहानी में यथार्थता अनुस्यूत और लखनवी समाँ का अमिट वैभव भरा है। भगवती बाबू की भाषा शैली भी बहुत सजीव बन पड़ी है। उनकी भाषा में बोलचाल के शब्दों एवं मुहावरों के साथ साधारण उर्दू के शब्दों का भी प्रयोग हुआ है। उनकी भाषा में ओज है, प्रभाव है। एक आलोचक<sup>१</sup> ने ठीक ही लिखा है कि भगवतीचरण वर्मा ने अपनी सूक्ष्म दृष्टि से हिन्दी की कहानी कला को समृद्ध किया है। किसी चीज की तह तक पहुँचना, उसके वास्तविक रूप को समझना वे अच्छी तरह जानते हैं। कहानी कहने का उनका ढंग अत्यन्त मनोरंजक, कल्पनापूर्ण और आकर्षक है और उनके द्वारा वे किसी ऐतिहासिक या सामयिक सत्य की व्यंजना करते हैं, जिसमें व्यंग्य का पुट रहता है। उनकी कहानियों में पात्र बहुत कम होने हैं, किन्तु उनमें माँसलता रहती है। उनके कथोपकथन चटकीले और अनूठे हैं। वर्मा जी पर आधुनिक वैज्ञानिक युग द्वारा उत्पन्न बौद्धिकता और फलतः असन्तोष का प्रभाव है। उनकी कहानियाँ पाठक के मन पर प्रभाव छोड़ जाती हैं।

#### अमृतलाल नागर

अमृतलाल नागर की कहानियों में जीवन का यथार्थ अपने स्वाभाविक रूप में चित्रित हुआ है। सोद्देश्यता उनकी कहानी कला का गुण है। नागर जी ने एक स्थान पर लिखा है कि स्वार्थ के पीछे सारी सृष्टि तवाह हुई जा रही है। किन्तु यह स्वार्थ है क्या? और क्यों है? अपने अस्तित्व की चेतना को मनुष्य सर्वव्यापी और सामूहिक रूप में क्यों नहीं देखता? सृष्टि से असम्पृक्त रहकर मैं अपनी वास्तविकता का अनुभव क्यों कर सकता हूँ। सम्मिलित रूप से, समाज की प्रत्येक क्रिया-प्रतिक्रिया का प्रभाव मुझ पर पड़ता है और मुझे चैतन्य बनाता है। मैं अपने हर अच्छे और बुरे काम का

१. डॉ० लक्ष्मीसागर बाण्येय : आधुनिक साहित्य - बीसवीं शताब्दी का परिप्रेक्ष्य, (१९६६); इलाहाबाद।

निर्णय समाज के तराजू पर ही करता हूँ। इस प्रकार नागर जी का दृष्टिकोण सामाजिक यथार्थ से सम्बन्धित है, क्योंकि उनके अनुसार समाज की समस्याओं से लेखक किसी प्रकार अछूता नहीं रह सकता। उनकी कहानियों में उनका यह दृष्टिकोण पूरी यथार्थता के साथ प्रतिध्वनित हुआ है। कहानी शिल्प में वे प्रेमचन्द के अधिक निकट हैं। उनकी कहानियों में कथानक का सुसंगठन प्राप्त होता है और बड़े नाटकीय ढंग से अपनी कहानियाँ प्रारम्भ करते हैं : “भला इस सजा की भी कोई हद है कि मनुष्य जिस बात या दृश्य से बेहद नफरत करे, वही आठों पहर उसके मन पर छाया रहे, बाहर से सब उसे सुखी और पुण्यात्मा समझे और कलेजे की हजार तहों को छेदकर मन की किसी अगम खोह से स्वर उठता रहे, ‘पापी ! पापी !’ ऐसे मनुष्य को जीने में भला कौन सुख ? कभी किसी बहाने निर्मल आनन्द का एक क्षण भूखे-भटके मिल भी जाता है, तो मन यो करता है जैसे ओचक में जीभ कट जाती है। अपने लिए मैं क्या कहूँ, मैं ऐसा प्राणी हूँ, जिसका पाप वरदान बनकर आया था, ऐसा भाग्यशाली हूँ, कि अभाग्य बन गया। आज मेरी आयु के उनसठ वर्ष पूरे हुए, साठवें वर्ष की नयी राह पर मेरी थकी-हारी सासे दौड़ने लगी है। सब कहता हूँ, अब मुझे जिया नहीं जाता। शायद अब अधिक दिन मैं जियूँगा भी नहीं मैं अपने मन का बोझ अपने प्राणों पर लादकर नहीं ले जाना चाहता। अठारह वर्षों तक उसे सह न पाऊँगा, इसीलिए मैंने उसे लिख डालने का निश्चय किया है।” नागर जी की कहानियाँ चरम सीमा पर ही समाप्त होती हैं, जिसे रोचक एवं औत्सुक्य से परिपूर्ण बनाने में नागर जी पूर्ण सफल रहे हैं। बड़ी मुश्किल से राजकिशोर व्याह की बची रस्में पूरी करने गये। राम-राम करके तीसरे दिन सबेरे बरात बिदा गई। घराती लोग निश्चिन्त होकर बरातियों की नीचता का बखान करने लगे। लच्छू खीझ भरे स्वर में बोला, ‘ये हमारे पढ़े-लिखे बरातियों का हाल है, फिर जाहिलों को क्या कहा जाय ?’”

रिश्ते में पुन्ती गुरु की बहन लगने वाली गुन्नी जिया चट से ताली बजा, एक हाथ का पत्र आगे बढ़ाकर बोली, अरे भैया, तुम भी तो सब पढ़े लिखे लोगे होगे। जब तुमरी लोगन की बरात चढ़ाँगी तो तुम भी यही करोगे। आजकल तो सब जगह पढ़े-लिखे बराती हैं और यही करत हैंगे।”

“हम तो ये नहीं करेगे। अगर सभ्यता न आयी तो पढ़े-लिखे होने का फिर अर्थ ही क्या रहा ?” रमेश जोश में बोला।

“अर्थ ?” पुन्ती गुरु कान पर जनेऊ चढ़ाए, अग्रीछा पहने, चूना तमाखू मलते-मलते बोले, “हमसे पूछो। घर में भाई से लेकर बाहर तक अँग्रेजी पढ़ने-लिखने का एक ही अर्थ समझ में आया है कि बाबू बनो, रोब फटकारो, नौकरी करो, मुनाफा

१. श्रीमूलाल नागर-पाप मेरा वरदान, (सारिका : अक्टूबर १९६३), बम्बई, पृ० १६।

करो, जैसे बने दूसरो को लूटो श्री 'बड़े आदमी बनो। पढ़ने-लिखने से और सभ्यता से कोई सम्बन्ध नहीं रहा आज।

रमेश पहली बार अपने पिताजी की बात न काट सका, स्वयं मन-ही-मन कटकर रह गया।<sup>१</sup>

नागर जी की कहानियों की सबसे बड़ी विशेषता उनकी व्यंग्य शैली है। सामाजिक विसंगतियों एवं विकृतियों पर वे ऐसे मर्मन्तिक व्यंग्य अपनी पंनी शैली में कसते हैं कि उनका लक्ष्य तीव्रतर रूप में अभिव्यक्त होता है। 'जुएँ', 'अकबरी लोटा' 'प्याले में तूफान' 'पाप मेरा बरदान' या 'लगूरा' आदि कहानियों में यह विशेषता देखी जा सकती है। नागर जी की भाषा यथार्थ तत्त्वों को लेकर विकसित हुई है। वे पात्रानुकूल भाषा का प्रयोग करते हैं और शब्दों का चयन व्यंग्य को उभारने के लिये करते हैं।<sup>२</sup> उसने उनकी लिक्वडेशन में आई हुई आँख को शान में चन्द चुने हुए अल-फाज कढ़ दिये।<sup>३</sup> जैसे वाक्य उनकी अमूर्त शैली एवं चुटीले कथोपकथनों की विशेषताओं को स्पष्ट करते हैं।

उपेन्द्रनाथ अश्क

उपेन्द्रनाथ अश्क की कहानियाँ अधिकांशतः निम्नवर्ग के यथार्थ को लेकर विकसित हुई हैं। सोद्देश्यता एवं प्रगतिशील दृष्टिकोण उनका लक्ष्य था, किन्तु 'पलग' कहानी संग्रह के प्रकाशित होने के पश्चात् उनके पाठकों को विस्मय ही नहीं खेद हुआ। 'पलग' की कहानियाँ सफल हैं, पर वे फ्रेंशन के प्रवाह में आकर लिखी गई हैं, किसी उद्देश्य की पूर्ति के लिए नहीं। अश्क की कहानियों के दो छोर हैं। उनका उद्देश्य सामाजिक यथार्थ का चित्रण करना होता है, किन्तु उनका दृष्टिकोण व्यक्तिवादी है, जो ध्वंसोन्मुख मध्यवर्गीय जीवन चेतना का परिणाम है। कहानियों में यह दो सीमाएँ समानान्तर स्तर पर लक्षित होती हैं। अश्क की सर्वाधिक प्रमुख विशेषता उनकी व्यंग्य शैली एवं दृष्टि का पैनापन है पर जाने क्यो अपनी कहानियों में वे इसका उपयोग अधिक नहीं किया है, जहाँ किया है वे कहानियाँ अत्यन्त सफल रही हैं, जैसे 'फितने' कहानी। अश्क की कहानियाँ तीन-श्रेणियों में आएंगी घटना-प्रधान कहानी जैसे, 'जीवन' समस्या प्रधान कहानी जैसे 'पत्नीव्रत' सेक्स सम्बन्धी कहानी जैसे 'पलग'। अन्तिम वर्ग की कहानियों में मनोविज्ञान की आधुनिक प्रणालियों का सफलतापूर्वक प्रयोग किया गया है। 'काकडा का तेली' उनकी सर्वश्रेष्ठ कहानी है। 'चट्टान' 'डाची', 'दालिये', 'बच्चे' 'कैप्टेन रशीद' आदि कहानियाँ कथ्य एवं कथन-दोनों ही दृष्टियों से सफल कहानियाँ हैं। शैली की दृष्टि से वे प्रेमचन्द परम्परा के कहानीकार हैं।

१. अमृतलाल : पढ़े-लिखे बराती, (सारिका . अक्टूबर १९६२), बम्बई, पृ० ५५।

### विष्णु प्रभाकर

विष्णु प्रभाकर सामाजिक सचेतना के कहानीकार है। लक्ष्य एवं अनुभूति की प्रधानता, नए यथार्थ का उद्घाटन, सत्यान्वेषण की दृष्टि एवं परिवर्तित परिवेश के यथार्थ तत्वों को आत्मसात् कर नई, स्वस्थ जीवन दृष्टि का निर्माण उनकी कहानियों की सर्वप्रमुख विशेषताएँ हैं। धरती अब भी घूम रही है। 'द्वन्द्व', 'एक और दुराचारिणी', तथा 'आघात और मुक्ति' आदि उनकी प्रसिद्ध कहानियाँ हैं। उनकी कहानियों में कथानक का संगठन बहुत सफल ढंग से हुआ है और रोचकता एवं कौतूहलता अन्त तक बनाए रखने में वे पूर्णतया सफल रहे हैं। उन्होंने जीवन के यथार्थ से अपने पात्रों को चुना है और स्वाभाविकता एवं यथार्थता से उनका चरित्र चित्रण भी किया है। लेखक के अनावश्यक हस्तक्षेप न होने से वे कहानियाँ साफ-सुथरी हैं और पात्रों का अपना स्वतन्त्र अस्तित्व विकसित होता है जिससे कहानियाँ सजीव एवं प्रभावशाली बन पड़ी हैं। विष्णु प्रभाकर का दृष्टिकोण प्रगतिशील है, इसलिए ये कहानियाँ अपूर्व जिजीविषा भाव, आस्था एवं सकल्प से पूरित हैं। उनकी भाषा भी बड़ी सजीव एवं स्वाभाविक है। बोलचाल के शब्दों एवं प्रचलित मुहावरों के प्रयोग से उनकी भाषा में बड़ा प्रवाह उत्पन्न हो गया है।

### रागेय राघव

रागेय राघव की 'देवदासी', 'अनुवर्तिनी', 'गदल', 'साम्राज्य का वैभव' तथा 'अभिमान' आदि सफल कहानियों में उनका प्रगतिशील दृष्टिकोण, स्वस्थ जीवन दृष्टि एवं यथार्थ चित्रण के प्रति आग्रहशीलता का परिचय मिलता है। अपने युग बोध और भाव बोध को समझने में रागेय राघव पूरी तरह समर्थ थे और उन्होंने वर्ग-संघर्ष तथा मध्यवर्ग की व्यापक समस्याओं का अपनी कहानियों में अत्यन्त स्वाभाविक चित्रण किया है। उनकी कहानियाँ घटना-प्रधान समस्या प्रधान और चरित्र प्रधान हैं। कुछ कहानियाँ वातावरण प्रधान भी हैं, पर बहुत कम। उनकी कहानियों में इतिवृत्तात्मक तत्वों को आधिक्य है और वर्णनात्मकता की प्रवृत्ति अधिक लक्षित होती है। रागेय राघव की कहानी कला को वहाँ बहुत आघात पहुँचता है, जहाँ वे पात्रों एवं कथानक की उपेक्षा करके पूर्णजीवादी सभ्यता, बूजुआ मनोवृत्ति एवं सामाजिक अन्याय के विरुद्ध अपना असतोष एवं आक्रोश प्रकट करने लगते हैं। सोद्देश्यता उनकी कहानी कला की सर्वप्रमुख विशेषता है।

### अमृत राय

अमृतराय समाजवादी चेतना के कहानीकार हैं और एक साँवली लड़की 'मिट्टी', भोर से पहले 'कस्बे का एक दिन', 'लाल धरती' तथा 'जीवन के पहलू' आदि अनेक कहानियों में उनका प्रगतिशील दृष्टिकोण सफलतापूर्वक उभरा है। उन्होंने यथार्थ जीवन से पात्रों को लेकर उनके व्यक्तित्व की पूर्णता को चित्रित किया है और

सामाजिक असमानता, शोषण एवं वर्ग-वैषम्य से उत्पन्न विभिन्न समस्याओं को पूर्ण यथार्थता से अंकित किया है, उनकी भाषा यथार्थ है और शैली ओजपूर्ण। उनके कथोपकथन सार्थक होते हैं और भावाभिव्यक्ति की समर्थता से परिपूर्ण होते हैं।

### बलवन्तसिंह

बलवन्तसिंह कहानीकार है। उन्होंने आधुनिक जीवन की विभिन्न समस्याओं को लेकर 'ग्रन्थी', 'गलियाँ', 'अपरिचित', 'पहला पत्थर' 'जग्गा', 'तीन-बाते', और 'बाँध' आदि अच्छी कहानियाँ लिखी हैं। उनकी कहानियों में पंजाब की संस्कृति, लोक जीवन, आचार व्यवहार एवं भाषागत संस्कार बड़ी यथार्थता एवं स्वाभाविकता से उभरा है उन्होंने अपनी कहानियों में यथार्थ चित्रण पर अधिक बल दिया है और पात्रों को उनके यथार्थ परिवेश में देखने की चेष्टा की है।

पहाड़ी भैरव प्रसाद गुप्त, उषादेवी मित्रा, देवीदयाल चतुर्वेदी 'मस्त' सुमित्रानन्द पन्त, महादेवी वर्मा, कमला चौधरी, होमवती देवी, अन्नपूर्णानन्द, मोहनसिंह सेगर, प्रभाकर माचवे, तथा अचल आदि अनेकानेक कहानीकारों ने इस इस चरण में कहानियाँ लिखी हैं पर उनकी कहानियों में मिलने वाली विशेषताओं का ऊपर के वर्णित कहानीकारों में समाहार हो जाता है। इस कहानीकारों के रचना विधान या दृष्टिकोण में कोई नवीनता लक्षित नहीं होती। प्रभाकर माचवे ने चेतना प्रवाह पद्धति को लेकर अवश्य ही कुछ कहानियाँ लिखी हैं, जिनमें मनो-विश्लेषणावादी प्रवृत्ति स्पष्ट होती है। फिर भी इन सभी कहानीकारों का अपना स्थान है।

### विष्णु प्रभाकर

विष्णु प्रभाकर इस युग के सफल कहानीकारों में हैं। उनकी कहानियाँ जीवन के बहुविध पक्षों का प्रतिनिधित्व करती हैं और विविधता के रंग प्राप्त होते हैं। विष्णु जी का मूल स्वर सामाजिक है। उन्होंने सामाजिक दायित्व का निर्वाह अत्यन्त सफलतापूर्वक किया है और मानव मूल्य एवं मर्यादा को यथार्थ अभिव्यक्ति देने का प्रयत्न किया है 'वे', 'धरती अब भी घूम रही है', 'अगम अथाह', 'अभाव', 'शरीर से परे', 'खण्डित पूजा' तथा 'गृहस्थी' आदि उनकी अविस्मरणीय कहानियाँ हैं। उनकी कहानियों में यथार्थ घरातल उजागर तो हुआ है, पर उनकी दृष्टि आदर्श पर भी रही है। कह सकते हैं कि उन्होंने आदर्शोन्मुख यथार्थवाद को अभिव्यक्ति देते हुए समस्याओं के मध्य घिरे हुए व्यक्ति को अर्थ की सज्ञा दी है। उन्होंने जिस मानव जीवन को लिया है, वह जैन्स कुमार की भाँति किसी बुद्धिजीवी की टेबल पर निर्मित नहीं है और न अज्ञेय की भाँति काल्पनिक है वह हमारे आपके मध्य का यथार्थ जीवन है, जिसकी समस्याएँ, आचार व्यवहार, भाव-विचार एवं विविध रूप अत्यन्त सशक्त ढंग से विष्णु जी की कहानियों में उभरे हैं। उनमें अपूर्व संवेदनशीलता है

तथा नव मानवतावाद के प्रति विशेष आग्रहशीलता है। विष्णुजी का सारा साहित्यिक सघर्ष ही निश्चित आदर्शों एवं जीवन की गरिमा-मर्यादा के प्रति रहा है और यह सघर्ष अत्यन्त सूक्ष्म ढंग से उनकी कहानियों में उभरा है। उन्होंने किसी यूटोपिया का निर्माण नहीं किया है पर असत के साथ सत् पक्ष का सतुलन स्थापित करते हुए नव निर्माण की ओर दिशोन्मुख होने का संदेश दिया है। कहना चाहे तो कह सकते हैं कि विष्णु जी की कहानियों में आस्था एवं सकल्प, अपूर्व जिजीविषा भाव, कर्म एवं दायित्व की सजगता तथा मानव मूल्य एवं मर्यादा की अभिनव जीवन दृष्टि मिलती है।

वर्तमान जीवन की संक्रान्ति को विष्णु जी ने भली भाँति समझा है। आज के जीवन की विसंगतियों पर उनका तीव्र आक्रोश प्रकट हुआ है तथा जीवन की परिवर्तनशीलता की अकुलाहट भी इस प्रकार इन प्रकार इन कहानियों में समष्टिगत चिंतन को ही प्रश्रय मिला है, जिसकी जड़ें भारतीय मन स्थितियों में ही गहरी हैं, कहीं से आरोपित नहीं। हमारे आज के नए-पुराने सभी कहानीकारों में कदाचित् विष्णु जी ही एकमात्र ऐसे कहानीकार हैं, जिनमें नयापन भी है और परम्परा का मोह भी पर परम्परा का यह मोह किसी जड़ता की ओर नहीं ले जाता, अतीत के उस गौरवपूर्ण मर्यादा का स्मरण दिलाता है, जो आज भी हमारे लिए उपयोगी ही नहीं, अनिवार्य हैं तथा हमारी भारतीय मनःस्थितियों के सर्वथा अनुकूल है। उन्होंने संस्कारच्युत मर्यादा को कभी प्रश्रय नहीं दिया और न विघटित मूल्य-गरिमा को। उन्होंने जीवन सघर्ष का चित्रण किया है, उसकी तमाम अच्छाइयों-बुराइयों के साथ, पर उनका ध्यान सदैव मूल्यों के उत्कर्ष पर रहा है। इस प्रकार उनकी कहानियाँ एक विशिष्ट भाव उपलब्धि बन गई हैं।

विष्णु जी का शिल्प चमत्कारी नहीं है। वे वस्तुतः जीवन संवेदना के कहानीकार हैं। कलात्मक सौष्ठव के नहीं। पर इसका अभिप्राय यह नहीं है कि इनका शिल्प उल्लेखनीय नहीं है। वास्तव में प्रयासहीन शिल्प में भावों की सशक्त अभिव्यक्ति ही उनकी कहानियों की महत्वपूर्ण कलात्मक उपलब्धि है। उन्होंने अपनी कहानियों का प्रारम्भ वर्णनात्मक ढंग से भी किया है, नाटकीय ढंग से भी। यहाँ दोनों के एक-एक उदाहरण प्रस्तुत हैं।

१. "उस दिन अचानक चाची के दो मास पूर्व स्वर्गवास होने का समाचार पाकर सन्न रह गया। इतने दिन तक कोई सूचना नहीं, कहीं कोई हलचल नहीं मेरे आसपास कोई उसे जानता तक नहीं। इस विशाल गुंजायमान नगर की तो चर्चा ही क्या उसके अपने कस्बे में जैसे वह अनेकों में एक बन गई। स्वतन्त्रता ने भूचाल की तरह देश के एक भाग का रूप ही पलट दिया। जैसे पुरानी नदियाँ मिट जाती हैं, नई उमर आती हैं, वैसे ही एक जन समूह देखते-देखते लुप्त हो गया, दूसरा आ गया,



दूसरा जो अपना है पर जिसकी भाषा अलग, वेश भूषा अलग खान-पान अलग, नितान्त अपरिचित... उसी अपरिचित में चाचा ऐसे दूर जा पड़ी जैसे बरसाती नदी के किनारे”<sup>१</sup>

२. “सुशील की माँ अक्सर कहा करती थी और अक्सर क्या, अब तो कहने के लिए उसके पास एकमात्र यही कहानी शेष रह गई थी। लम्बी साँस खींचकर, गर्व और वेदना भरे स्वर में वह कहती, ‘भगवान की कृपा से उसने चौदह पुत्रों को जन्म दिया था।’

सुनने वालियों की आँखों में कौतूहल साकार हो उठता। कोई बाचाल पूछ बैठती, ‘चौदह पुत्र ! पर माँ जी अब तो केवल दो है।’

‘हा, बेटी ! देखने के लिए ये ही दो है। वैसे मेरे चार बेटे दिसावर रहते हैं।’

‘अच्छा, कमाने के लिए गए है ?’

‘हाँ कमाते ही होंगे।’<sup>२</sup>

विष्णु जी की कहानियों के शीर्षक अभिव्यजनात्मक हैं और सार्थक हैं। उन्होंने चौकाने वाली प्रवृत्तियों को कभी प्रश्रय नहीं दिया, इसी लिए उनमें पर्याप्त सहजता एवं स्वाभाविकता है। उन्होंने कथोपकथनों के माध्यम से अपनी कहानियों में सफलतापूर्वक नाटकीयता उत्पन्न की है। ये कथोपकथन सक्षिप्त, सार्थक, चुस्त एवं पौन्य हैं, उनसे दुहरा-तिहरा कार्य लिया गया है। वे पात्रों के चरित्रों को स्पष्ट करते हैं, कथानक का विकास करते हैं तथा पात्रों एवं कथानक के मध्य परस्पर सतुलन भी स्थापित करते हैं।

मैं जैसे ही ऊपर चढ़ी, वे बोले, ‘रश्मि’।

‘जी’।

‘घूमने गई थी ?’

‘जी’।

‘प्रदीप के साथ ?’

‘जी’।

‘फिर उसे कहाँ छोड़ आई ?’

‘वे अपने घर गए।’

‘और तुम ?’

१ विष्णु प्रभाकर : धरती अब भी घूम रही है, (चाची कहानी), दिल्ली

पृ० १५२।

२ विष्णु प्रभाकर : धरती अब भी घूम रही है, (नाग फाँस-कहानी), दिल्ली,

पृ० ४५।

‘मैं आने घर आ गई।’

‘यह तुम्हारा घर है?’

‘जी हाँ।’

‘दुष्टा ! दूर होजा मेरी आखो के सामने से । यह तेरा घर नहीं । मैं तुझे अन्दर नहीं आने दूंगा ।’

विष्णु जी की भाषा में यथार्थ गुणों का समावेश हुआ है । उन्होंने भाषा के रूढ़ संस्कारों का निराकरण कर उसे सहज एवं स्वाभाविक बनाया है । उसमें प्रवाह तथा श्रोज तो है ही, अर्थवत्ता तथा गारिमा भी है । इस प्रकार उन्होंने आज की नवीन परिवर्तनशीलता को पूर्ण तथा आत्मसात् कर लिया है और एक लिहाज से वे नई कहानी के अधिक निकट पड़ते हैं । उन्होंने आधुनिकता का चित्रण किया है, पर आधुनिकता के ये रेशे उन्होंने पश्चिमी जीवन या भावधारा में नहीं खोजे हैं भारतीय जीवन के सूक्ष्म से सूक्ष्म बिन्दुओं में खोजे हैं, इसलिए उनकी आधुनिकता में न क्षणों का आरोपण है, न कुठा या घुटन का आधिक्य है, बरन् उनकी कहानियों में एक स्वस्थ सामाजिक दिशा है ।

उपेन्द्रनाथ अशक

परिवार तथा वातावरण की कुंठाओं तथा विसंगतियों ने अशक को कहानीकार बनाया है और वे व्यक्ति के दर्द का स्रोत खोजते-खोजते समाज के दर्द का आभास पा लेते हैं । वे सामाजिक यथार्थ के कहानीकार न होकर वैयक्तिक यथार्थ के उद्घोषक हैं । इस युग में, जहाँ मनोविश्लेषण एवं एक विचित्र सी अनास्था ने सारी कहानी विधा को आक्रान्त कर दिया था, वहाँ कदाचित् अशक ही एक ऐसे अकेले कहानीकार थे, जिन्होंने व्यक्ति तथा समाज को समानान्तर बिन्दुओं के बीच अर्थ की गरिमा प्रदान की और उसके बहुविध पक्षों को यथार्थ धरातल पर रूपायित किया । वे सामाजिक सचेतना की उपेक्षा नहीं करते, पर व्यक्ति की निष्ठा की भी अवहेलना नहीं करते । इस काल में जीवन और समाज के साथ व्यक्ति की समस्याओं एवं प्रवृत्तियों का जितना यथार्थ चित्रण पूर्ण कलागत ईमानदारी के साथ अशक ने किया है, इतना किसी भी अन्य कहानीकार ने नहीं । इस दृष्टि से अशक अन्यतम है, सजग जागरूक और प्रगतिशील दृष्टिकोण का चित्ररूप करने में अकेले है । एक ओर जैन्ड्र, अज्ञेय और इलाचन्द्र जोशी जीवन के प्रति अमित है और उस विस्मयान्तता को अध्यात्मवाद, दर्शन मनोविश्लेषण अथवा विचित्र सी रहस्यात्मकता के असत्य आवार्जों में छिपाने का प्रयत्न कर अस्वस्थ पात्रों एवं विकृत दृश्यों से व्यक्ति को विभ्रान्त कर मानव सचर्ष को सीमित करने का प्रयत्न करते हैं, वहीं दूसरी ओर अशक ने जीवन और समाज का सत्य चित्रित कर व्यक्ति को यथार्थ दिशा प्रदान की है । उसकी गुत्थियों, उलझनों को पूर्ण व्यापकता एवं विराटता की पृष्ठभूमि पर

१. बहो, (शरीर से परे-कहानी); पृ० १६४ ।

परिचित कराते हुए स्पष्ट कर उसे निरन्तर सघर्षरत रहने की प्रेरणा दी है। उन्होंने व्यक्ति का कुछ छिपाया नहीं और न जानबूझकर अस्वस्थ बनाया है। उन्होंने मानवता को खण्डित करने का प्रयत्न किया है और न जीवन के प्रति उनका कोई नैराश्यपूर्ण दृष्टिकोण ही है।

चेखव ने एक स्थान पर लिखा है कि मैं एक साधारण लैण्डस्केप पेण्टर नहीं हूँ, वरन् एक नागरिक भी हूँ। मैं यह अनुभव करता हूँ कि यदि मैं लेखक हूँ, तो यह मेरा दायित्व है कि मैं अपने लोगों के सम्बन्ध में लिखूँ। उनके द्वारा भोगे जान वाले जीवन एवं भविष्य के सम्बन्ध में लिखूँ। अश्क का भी यही विश्वास है। अपने साहित्य में, चाहे व नाटक हो, कविताएँ हो, कहानियाँ या उपन्यास हो, प्रकृति के सौन्दर्य का चित्रण अनुभव करते हुए, वे मानव को नहीं भूलते, साथ ही यह भी नहीं कि मानव समाज का एक अंग है। उसी ने समाज को निर्मित किया है और वह समाज को बदलता है।

अश्क के सम्बन्ध में कहा गया है कि वे व्यक्तिवादी कहानीकार हैं। कुछ अन्य उन्हें प्रकृतिवादी कहते हैं। पर ये सब भ्रांतिमूलक धारणाएँ हैं। अश्क न तो व्यक्तिवादी है, न प्रकृतिवादी। वे रोमांटिक भी नहीं हैं। व्यक्तिवादा कहानीकार का फतवा देने वाल आलाचक्रों के अनुसार अश्क ने सामंती सस्कृति की मान्यताओं का विरोध व्यक्तिवादी चिंतन के अनुसार किया है और समाज के कल्याण से सम्बद्ध विचारों को व्यक्ति के मंगल की कसौटी पर परखने का प्रयत्न किया है। ऐसे सुविज्ञ यह मूल सत्य कदाचित् समझते हुए भी नहीं समझता चाहत कि सामंती व्यवस्था एवं परम्पराओं का विरोध आज का सजग प्रगतिशील चेतना एवं सृजनशीलता के दायित्व की पूर्णता का परिचायक है। प्रश्न उठता है कि यह विरोध व्यक्ति स्तर पर होता है या सामाजिक स्तर पर। व्यक्तिवाद की विशेषताओं के सम्बन्ध में अन्यत्र स्पष्ट किया जा चुका है। उसके प्रकाश में यह कहा जा सकता है कि अश्क की कहाना कला का मूल उद्देश्य व्यक्ति की पूजा नहीं है। वे रूसों के इस कथन का कि 'मनुष्य जन्म से स्वतन्त्र है' परन्तु इस दासता की शृंखलाओं में आबद्ध पाते हैं : (जा कि व्यक्तिवादिया का सूत्र वाक्य है और इसीलिये उसके अनुसार वे चाहते हैं कि समाज को छिन्न-भिन्न करके व्यक्ति की स्वतन्त्रता अक्षुण्ण रखने का प्रयत्न किया जाना चाहिए) — वही तक समर्थन करते हैं, जहाँ तक व्यक्ति की स्वतन्त्रता का प्रश्न है। अश्क व्यक्ति की स्वतन्त्रता चाहत है, पर इसके लिए वे उसकी रुढ़ियों एवं जजरित मान्यताओं को समाप्त कर ऐसी नवीन सामाजिक व्यवस्था का निर्माण चाहते हैं, जिसमें प्रत्येक व्यक्ति को प्रगति का समान अवसर मिले। उसे अपने व्यक्तित्व को खण्डित न करना पड़े, अपने विश्वासों को ताड़ना न पड़े — पर ये सब वे समाज के बाहर ही चाहते हैं, समाज के बाहर पूर्ण वैयक्तिक स्तर पर नहीं। यहाँ

यह समझ लेना चाहिये कि व्यक्ति का विकास समाज के भीतर चाहने हुए भी उसी के अनुरूप सामाजिक रूप-विधान को ढालना व्यक्तिवादी दृष्टिकोण नहीं है, क्योंकि इसमें व्यक्ति और समाज दोनों का ही समान महत्व है। यही अश्क की कहानी कला की मूल भावना है। वे व्यक्ति का हित समाज मंगल के लिए चाहते हैं और समाज का हित भी व्यक्ति मंगल के लिए।

अश्क को कुछ आलोचक प्रकृतिवादी इसलिये कहते हैं कि उनके पात्र बायोलॉजिकल हैं; कुछ इसलिये कि उनके पात्र यन्त्रात्मक न होकर गत्यात्मक हैं और कुछ इसलिए कि उसके पात्र कुण्ठित एवं दयनीय हैं। ये सभी मान्यताएँ जैसा कि कहा जा चुका है, अश्क को ठीक से समझ न पाने के कारण ही उत्पन्न हैं। प्रकृतवादी मानते हैं कि व्यक्ति मूलतः पशु है, अतः उसे सुधारने के लिए उसकी मूल पाशविक प्रवृत्तियों का निःसंकोच चित्रण होना चाहिए। ये सिद्धान्त किसी भी रूप में अश्क की कहानियों पर लागू नहीं होते और यदि कोई सुविज्ञ यह समझ बैठे कि अश्क के अनुसार मनुष्य पशु है और उनकी कहानियों में इसीलिए पात्र व्यक्ति की मूल पाशविक प्रवृत्तियों का चित्रण कर व्यक्ति को सुधारने का प्रयत्न किया गया है। अश्क के पात्र न तो बायोलॉजिकल हैं और न पशु। वे केवल मनुष्य हैं—अच्छाइयों और बुराइयों का जीवन जीते हैं, जो पाप एवं पुण्य तथा आदर्शों एवं कुरूपताओं के समन्वित रूप हैं। वे वही जीवन जीते हैं, जो हम। वे इसी वातावरण में सास लेते हैं, जिसमें हम। वर्ण कहा जा सकता है कि वे अश्क के पात्र हैं भी नहीं। वे समाज के पात्र हैं। अश्क ने विराट जीवन के यथार्थ से चुनकर उन्हें कहानियों में अपूर्व कलात्मकता से प्रस्तुत कर दिया है। उनमें इतनी ही संप्राणता, सजीवता एवं स्वाभाविकता है, जितनी कि किसी भी साधारण मानव में हो सकती है, उन्हें अश्क ने गढ़ा नहीं है।

अश्क का प्रारम्भिक जीवन बड़ा ही कष्टमय रहा है और उन्हें जीवन में अनेक भयावह दुःख भेलने पड़े हैं। इस सम्बन्ध में बहुत कुछ लिखा जा चुका है—कहा जा चुका है। मध्यवर्गीय लोगों का जीवनवृत्त कष्टों एवं विषमताओं का करुण इतिहास है, जिसके संपर्क में अश्क के कलाकार मन को यथार्थ की अनुभूतियाँ तो ही हैं वह सूक्ष्म एवं पैनी अन्तर्दृष्टि भी दी, जो यथार्थ के रंग को गाढ़ा एवं प्रभावशाली बनाने में सहायक सिद्ध हुई हैं। अश्क ने यथार्थ की इन अनुभूतियों को अपने सवेदनशील मन से ग्रहण करने और कला के माध्यम से अभिव्यक्त करने में किसी प्रकार के पक्षपात अथवा विशेष दृष्टिकोण का आश्रय नहीं ग्रहण किया। उन्होंने जो कुछ भी देखा—गलन, सड़न और दुर्गन्ध—इन सभी को यथातथ्य रूप में बड़े सीधे-सादे ढंग से प्रस्तुत कर दिया। केवल प्रकृतवादी की भाँति उसे दिखाने के लिए नहीं बल्कि उस गलन-सड़न और दुर्गन्ध की आलोचना करते हुए उसे हटाने के

उद्देश्य से। इस प्रकार अशक ने आलोचनात्मक यथार्थवाद को प्रश्रय दिया है। अशक का कहानी शिल्प पूर्णतया यथार्थवादी सजीव एवं प्रभावशाली है। उनकी कहानियों की सर्वाधिक प्रमुख विशेषता उनका हास्य-व्यंग्य, संक्षिप्त किन्तु भावामिव्यक्ति से परिपूर्ण कथानक, दृष्टि का पैनापन है। उनमें बड़ी जीवन शक्ति और मार्मिकता है। समाज की विकृतियों पर उन्होंने अत्यंत तीखे व्यंग्य कसे हैं, इसमें भी उन्होंने सार्थकता एवं यथार्थता का पूर्ण ध्यान रखा है और कहीं भी असंतुलित नहीं होने पाए हैं। इस सम्बन्ध में अशक की 'डाची' नामक कहानी उल्लेखनीय है। इसमें एक व्यक्ति का छोटा सा मानसिक सकलप है, जो निर्धनता के अभिशाप के कारण कभी पूर्ण नहीं हो पाता। मुह में दिए हुए ग्रास की भाँति बाहर निकलकर गिर पड़ता है। कहने का तात्पर्य यह है कि एक अपूर्व जिजीविषा भाव, आस्था एवं सकलप तथा कर्म-प्रेरणा का स्रोत अशक की कहानियों में अविरल गति से बहता रहता है।

अशक की कहानियों के चार वर्ग बनाए जा सकते हैं। एक वर्ग उनकी हास्य-व्यंग्य कहानियों का है, जिसमें समाज की विकृतियों पर तीखे, पर मार्मिक व्यंग्य कसे गए हैं। दूसरा वर्ग चरित्र प्रधान कहानियों का है। तीसरा वर्ग दुरूह एवं सांकेतिक कहानियों का है। इस प्रकार की कहानियाँ अशक ने बहुत कम लिखी हैं जो मुख्यतया प्रयोग के तौर पर लिखी गई हैं और 'पलग' नामक कहानी सग्रह में संग्रहित है, चौथा वर्ग समस्यामूलक कहानियों का है, जिनमें कोई न-कोई समस्या उठाई गई है और उनका समाधान व्यष्टिमूलक भावधारा के अनुसार प्रस्तुत किया गया है।

अशक की कहानियों के शीर्षक अत्यंत सार्थक हैं। वे कहानी के मूल भाव को स्पष्ट करने में पूर्णतया समर्थ हैं। उनकी यह सांकेतिकता उनकी कहानियों में एक विशेष आकर्षण उत्पन्न करती है, जैसे 'पलग', कहानी लेखिका और जेहलम के सात पुल', 'काकडा का तेली', 'बच्चे', 'कंस्टन रशीद' आदि। इन शीर्षकों से कहानियों की मूल सवेदना का सहज ही आभास मिलता है। अशक की कहानियों का प्रारम्भ नाटकीय ढंग से भी हुआ है, विवरणात्मक ढंग से भी। यहाँ इस सम्बन्ध में दो उदाहरण प्रस्तुत हैं

१ "लाल ने कनखियों से देखा—आया दरवाजे में खड़ी थी और दबी निगाह से उस ओर देख रही थी।

कुछ निमेष—जिनका बोझ लाल के लिए असह्य हो गया—उसे लगा, जैसे फिर आया आगे बढ़कर उसके चेहरे पर प्यार से हाथ फेरना चाहती है—और वह क्रोध से चिल्ला उठा—'आया, तुम जाओ। मैंने मेम साब से कह दिया है, तुम्हें एक महीने की पगार ज्यादा दे दे। अब तुम्हारा गुजर यहाँ नहीं, तुम

जाओ । । २१९

२ 'फिटकरी, शोरे और नमक को पानी में धुले, कमरे के अंधेरे में जगमगाते, पीले, सुनहरे गोखरू देखते देखते मलावी की आँखों में आँसू भर आए । निमिषमात्र के लिए उसके सामने एक चित्र घूम गया—उसका अपना ही चित्र—उन दिनों का, जब जीवन में सब कुछ अच्छा लगता था । भाई से लड़ाई-भगडा, पिता का क्रोध से झुझना हर गालियाँ देता और खीझकर माँ का पीट बैठना—सब कुछ भला मालूम होता था । बसन्त की अपेक्षा कृत लम्बी दुपहरी, जब अपनी स्निग्ध, सुनहरी, धूप से सपनों का ससार बसा देती थी और अपने बड़े खुले आँगन में त्रिजन के गीत पाते-गाते वह किसी ऐसे ही सपनों की दुनिया में खो जाती थी ।’

इसी प्रकार अश्व की कहानियों में विकास एवं अन्त भी बड़े स्वाभाविक रूप में हुआ है । अविकाश कहानियाँ चरम सीमा पर समाप्त हुई है और कई-कई कहानियों में तो दो-तीन चरम बिन्दु प्राप्त होते हैं, पर यह किसी चौकाने की प्रवृत्ति के प्रति आग्रहशीलता के कारण नहीं है, बरन् कथानक की अनिवार्य आवश्यकता के कारण । अश्व कलावादी नहीं है, पर कलागत सादगी ही उनकी कहानियों का अन्यतम कलात्मक सौष्ठव है । उनकी भाषा में यथार्थ गुणों का समावेश हुआ है और सहजता तथा स्वाभाविकता के साथ उसमें रबानी भी है । उनकी भाषा और भाव में परस्पर सन्तुलन है, जिससे कहानियों की प्रभावशीलता में वृद्धि हुई है । यहाँ अश्व के सम्बन्ध में आधुनिकता पर भी दो शब्द कह देना उचित होगा । अश्व ने आज के जीवन की परिवर्तनशीलता और नवीन आयातों को भलीभाँति समझा है और आत्मसात किया है । भारतीय मनःस्थिति से उनका पूर्ण तादात्म्य है और उन्होंने स्थानीय रंगों एवं रेशों से प्रसूत आधुनिकता को ही प्रश्रय दिया है, चाहे वह समष्टिगत आधार पर हो या व्यक्तिगत आधार पर ।

१ उपेन्द्रनाथ अश्व : पलंग, (बेबसी कहानी) इलाहाबाद, पृष्ठ १४३

२. उपेन्द्रनाथ अश्व : सर्वश्रेष्ठ कहानियाँ, (गोखरू-कहानी), इलाहाबाद, पृष्ठ २०

: ७ :

## नवीन परिवेश नये आयाम

युग दशा:

कहानियों के आधार पर

इस चरण की सर्वाधिक महत्वपूर्ण राजनीतिक घटना १५ अगस्त १९४६ को भारत पाकिस्तान का कृत्रिम विभाजन और स्वतन्त्रता प्राप्त होना है। इस अवसर पर ब्रिटिश साम्राज्यवादियों ने जो भारतीय स्वतन्त्रता एक्ट बनाया, उसके अनुसार अंग्रेजी शासन और देशी राज्यों के साथ हुई सारी सन्धिया समाप्त हो गई और उन्हें निर्देश दिया गया कि या तो वे स्वतन्त्र रह सकती हैं, या भारत और पाकिस्तान में किसी एक साथ मिल जाना चाहिये। यह कुत्सित साम्राज्यवादियों की एक भयकर चाल थी। हिन्दू-मुस्लिम वैमनस्य को प्रोत्साहित तो उन्होंने किया ही, जिसकी चरम परिणति भारत-पाकिस्तान के विभाजन में हुई, साथ ही उन्होंने इस एक्ट से देशी राज्यों को भी छोटी-छोटी यूनिटों में बटे रहने का कुचक्र रचा। अनेक रियासतें उस समय किसी में भी न मिलकर स्वतन्त्र रहना चाहती थीं। जूनागढ़ और हैदराबाद की रियासतें पाकिस्तान में मिलना चाहती थीं। पर सरदार पटेल की सूझबूझ, अपूर्व कूटनीतिज्ञता एवं सन्तुलित प्रयासों से सारी रियासतें भारत में मिल गईं, केवल जम्मू एवं कश्मीर की रियासत स्वतन्त्र बनी रही। स्वतन्त्रता प्राप्त होते ही पाकिस्तानी शासकों ने ब्रिटिश साम्राज्यवादियों के प्रोत्साहन से कश्मीर को हड़प लेने और वहाँ ब्रिटेन का सैनिक अड्डा बनाने के निश्चय से अपनी सेनाओं को कश्मीर पर आक्रमण कर लेने की अनुमति दी। जम्मू एवं कश्मीर के तत्कालीन शासक महाराजा हरीसिंह ने अपने राज्य के भारत में विलय होने की प्रार्थना की, जिसे भारत सरकार ने स्वीकार लिया। लेकिन कोई सहायता देने के पूर्व भारत सरकार ने महाराजा हरीसिंह से सन्धि पत्रों पर परस्पर हस्ताक्षर किए, इस बीच पाकिस्तानी लुटेरे काफी आगे बढ़ आए थे। जब इस सन्धि के अनुसार जम्मू और कश्मीर का पूर्ण विलय भारत में हो गया और वह स्वतन्त्र भारत का एक अभिन्न अंग बन गया, तभी जनरल थिमैया के नेतृत्व में भारतीय सेनाएं कश्मीर भेजी गईं। अपूर्व साहस एवं वीरता से भारतीय सेना ने कश्मीर की भूमि से पाकिस्तानी लुटेरों का न व बल

सफाया ही किया, वरन् जब वे विजय प्राप्त करती हुई रावलपिंडी की तरफ बढ़ रही थी, प्रधानमंत्री जवाहरलाल नेहरू ने युद्ध-विराम का प्रस्ताव स्वीकार किया और भारतीय सेनाओं की विजय से भारत कोई लाभ नहीं उठा सका। यदि स्वयं भारतीय भूमि पर से कश्मीर में पाकिस्तानी नियंत्रण को नहीं समाप्त किया जा सका, तो इसका सारा उत्तरदायित्व स्वर्गीय जवाहरलाल नेहरू की अदूरदर्शिता एवं त्रुटिपूर्ण कूटनीतिज्ञता की ही है, जिसका मूल्य भारत को आज तक चुकाना पड़ रहा है।

जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, ५ जुलाई १९४७ को भारत ने देशी राज्यों के लिए एक विभाग (States Department) स्थापित किया। दोनों डोमिनियन सरकारों ने विचार-विनियम के पश्चात् देशी राज्यों से सम्पर्क स्थापित किया। अनेक देशी राज्य सम्मिलन सन्धि के अनुसार भारतवर्ष में सम्मिलित हो गए। कुछ राज्य तत्काल सम्मिलित न हुए और बातविधि तक उन्होंने भारत सरकार के साथ एक समझौता कर लिया। परन्तु इसी समय ट्रावनकोर, हैदराबाद एवं कश्मीर ने भारत सघ के बाहर अपना स्वतन्त्र अस्तित्व बनाए रखने का प्रयत्न करना प्रारम्भ किया। इस प्रकार देशी नरेश दो दलों में विभक्त हो गये—एक वे जो सघ में सम्मिलित होने के पक्ष में थे और दूसरे वे जो स्वतन्त्र रहना चाहते थे। इस मत-भेद के कारण नरेन्द्र मण्डल भग कर दिया गया, पर काल की प्रगति से भयभीत होकर अन्त में ट्रावनकोर भी भारत सघ में सम्मिलित हो गया। अब कश्मीर और हैदराबाद ऐसे दो राज्य थे, जिन्होंने उलझने उत्पन्न की। अन्तर्राष्ट्रीय दृष्टि से कश्मीर की स्थिति अत्यन्त महत्वपूर्ण है। उसकी सीमाएँ पाकिस्तान, रूस और चीन से मिलती हैं। कश्मीर के तत्कालीन प्रधान मंत्री शेख अब्दुल्ला और उनकी नेशनल काँग्रेस जिन्ना साहब की सकीर्ण मनोवृत्ति और साम्प्रदायिक नीति की कट्टर विरोधी थी। कश्मीरी जनता पर शेख अब्दुल्ला और नेशनल काँग्रेस का बड़ा प्रभाव था, अतः पाकिस्तान को सीधे से कश्मीर मिलने की आशा जाती रही और उसने २२ अक्टूबर १९४७ को कश्मीर पर आक्रमण कर दिया। इस सन्दर्भ में 'शांति के दूत' जवाहरलाल नेहरू ने दूसरी गलती यह की कि बिना कोई निर्णायक स्थिति आए कश्मीर की समस्या संयुक्त राष्ट्र सघ में ले गए। वहाँ पश्चिमी देशों के कुत्सित स्वार्थ एवं कुटिल नीतियों के कारण शिकायत करने वाले और आक्रमक के शिकार भारत को न केवल आक्रमणकारी पाकिस्तान के साथ समान स्तर पर रखा गया, वरन् पाकिस्तानी आक्रमण को जनमत की माँग का रूप दे दिया गया। इसी प्रकार हैदराबाद का प्रश्न भी जटिल हो गया। वह भारतवर्ष में सम्मिलित न हुआ। भारत सरकार ने समझौते का यथासम्भव प्रयत्न किया, परन्तु वे सभी विफल रहे। वहाँ कानिजाम वास्तव में एक साम्प्रदायिक सत्ता रजाकारों की हाथों की कठपुतली बन गया था। रजाकारों का नेता कासिम रिजवी ही हैदराबाद का वास्तविक क्रायक बना हुआ था। उसने अपनी साम्प्रदायिक उग्र नीति से जनता को उत्पीड़ित



करना प्रारम्भ कर दिया। सैनिक साम्प्रदायिकता ने चारों ओर हत्या, अग्निकाण्ड और बलात्कार करना प्रारम्भ किया। अन्त में विवश होकर भारतवर्ष को नागरिकों की रक्षा के लिए सैनिक कार्यवाही करनी पड़ी। १३ सितम्बर १९४८ को भारतीय सेनाओं ने चार दिशाओं से हैदराबाद में प्रवेश किया और चार दिनों की लड़ाई के पश्चात् १७ सितम्बर १९४८ को हैदराबाद ने आत्मसमर्पण कर दिया। इसके पश्चात् जनरल चौधरी के नेतृत्व में वहाँ सैनिक शासन स्थापित हुआ। इस शासन ने साम्प्रदायिकता और साम्यवाद की बर्बरता से नागरिकों की रक्षा की और राज्य में व्यवस्था स्थापित की।

इस प्रकार समस्त देशी राज्यों को सब के अन्तर्गत करने के पश्चात् स्टेट्स विभाग ने उनकी शासन व्यवस्था का प्रबन्ध करना प्रारम्भ किया। इस दिशा में तत्कालीन गृहमंत्री एवं उप-प्रधान मंत्री सरदार पटेल ने अपूर्व कार्य कुशलता प्रदर्शित की। उनकी प्रेरणा, निर्णयकारिता एवं परिश्रमशीलता के परिणामस्वरूप अनेक राज्यों ने भौगोलिक स्थिति का ध्यान रखते हुए आपस में अनेक संधि का निर्माण कर लिया और यदि स्वर्गीय जवाहरलाल नेहरू ने उनके कार्य में अनावश्यक हस्तक्षेप न किया होता, तो आज भारत के सामने कश्मीर की कोई समस्या ही न रह जाती और १९४७ में ही पाकिस्तान को अपने जीवन का प्रथम और अन्तिम पाठ मिल गया होता। पर दुर्भाग्य से ऐसा नहीं हो सका। संविधान सभा ने २६ नवम्बर १९४९ को संविधान का निर्माण कार्य पूर्ण करके उसे अंगीकृत, अधिनियमित और आत्मार्पित किया। यह संविधान २६ जनवरी १९५० को लागू हुआ और उसी दिन भारत एक 'सर्वप्रभुतासम्पन्न लोकतन्त्रात्मक गणराज्य' बना तथा स्वर्गीय डॉ॰ राजेन्द्रप्रसाद पहले राष्ट्रपति बने। १५ अगस्त १९४७ ई० के पूर्व भारत की परराष्ट्र नीति ब्रिटिश पार्लियामेंट द्वारा संचालित होती थी। भारत का अन्य राष्ट्रों से सीधा सम्पर्क नहीं था। ब्रिटिश राजदूत ही भारतीय राजदूत का भी कार्य करते थे। फलस्वरूप भारत की कोई विदेश नीति नहीं थी, परन्तु स्वतन्त्रता के बाद भारत की अपनी एक विदेश नीति बनी, जो मित्रता, सद्भाव, शान्ति एवं सह-अस्तित्व के सिद्धान्तों पर निर्धारित हुई। पहले तो भारत की विदेश नीति को सन्देह एवं घृणा से देखा गया। रूस और अमरीका ने भारत को अपने विरोधी का पिछलग्गू समझा। ब्रिटेन ने इस नीति को पाखण्डपूर्ण बताया। फ्रान्स ने इसे निष्क्रियता पर आधारित नीति समझा। पर जैसा कि डॉ॰ ईश्वरी प्रसाद ने लिखा है, यह तो भारत की परम्परागत सच्ची अहिंसक एवं निर्भीक नीति थी, जिसके आदर्शों का शिलान्यास गाँधी जी के सिद्धान्तों पर हुआ था। पाखण्ड, भय या पिछलग्गू से तो इस नीति का विरोध हुआ, पर धीरे-धीरे यह सत्य स्पष्ट होने लगा। भारत की निष्पक्ष आलोचना और स्वतन्त्र नीति से लोग प्रभावित हुए। राजनीतिज्ञों ने अनुभव किया कि

निष्पक्षता की नीति भारत की सुविचारित और सुविकसित नीति है। धीरे-धीरे भारत की तटस्थता में सबको विश्वास होने लगा। भारत ने कोरिया में युद्ध बन्द करवाने में प्रमुख भाग लिया था। कोरिया में बन्दी प्रत्यावर्तन कमीशन का वह अध्यक्ष भी बनाया गया। इन्डोचीन में भी युद्ध बन्द करवाने में भारत का ही प्रमुख हाथ था और वूह लाओस अन्तर्राष्ट्रीय कमीशन का भी अध्यक्ष बनाया गया। सूडान में निष्पक्ष चुनाव के लिये भारत से ही चुनाव-कमिश्नर माँगा गया था।

स्वतन्त्रता-प्राप्ति के उपरान्त स्वतंत्र भारत के नव-निर्माण का कार्य देश की जनप्रिय केन्द्रीय तथा राज्य सरकारों ने अपने हाथ में लिया। शताब्दियों के शोषण से देश की आर्थिक व सामाजिक व्यवस्था जर्जर हो चली थी। उसके पुनरुद्धार के हेतु एक सुविचारित एवं सम्यक् निमित्त योजना की आवश्यकता थी। जीवन स्तर को ऊपर उठाने के लिए यह आवश्यक था कि उत्पादन में वृद्धि की जाय, देश की अपार जनशक्ति व प्राकृतिक सम्पत्ति का अधिकाधिक प्रयोग किया जाय। आर्थिक विषमता दूर हो, सबको उन्नति के समान अधिकार प्राप्त हो, शिक्षा का प्रचार तथा सहकारिता का विकास हो। इसके लिए प्रथम पंचवर्षीय योजना बनाई गई। भारत जैसे निर्धन देश के लिए इतनी महत्ती योजना के निमित्त धन जुटाना एक समस्या थी। योजना को सफल बनाने के लिए २०६६ करोड़ रुपये की आवश्यकता थी, अतएव भारत को विदेशी सहायता स्वीकार करनी पड़ी। भाखरा और नगल बाँध, दामोदर घाटी के बाँध और हीराकुण्ड बाँध-योजना, रिहण्ड बाँध-योजना—आदि कुछ ऐसी उपलब्धियाँ हैं, जिनसे कृषि सुधार में सहायता मिली। द्वितीय और तृतीय पंचवर्षीय योजनाएँ भी इस दिशा में कुछ सीमा तक सफल हुई हैं। पर पूँजीवादी शक्तियों के प्रभाव के कारण इस सम्बन्ध में भारतीय सरकार कोई रचनात्मक कार्य करने में असमर्थ रही है और यह लज्जाजनक बात है कि कृषि-प्रधान देश भारत स्वतंत्रता मिलने के २० वर्ष पश्चात् भी आत्म-निर्भर नहीं हो सका है।

यद्यपि यह स्वीकार करना होगा कि स्वतंत्रता के पश्चात् देश की सामाजिक, सांस्कृतिक, राजनीतिक एवं आर्थिक व्यवस्था की एक नूतन रूपरेखा का विकास हो रहा है। इस रूपरेखा को समाजवादी रूपरेखा की संज्ञा दी गई है। राष्ट्रीय जीवन के हर क्षेत्र में इस नई रूपरेखा के अनुरूप परिवर्तन हो रहे हैं। स्वयं संविधान में राजनीति के नियंत्रक सिद्धान्तों के अध्याय में समता पर आधारित समाज-व्यवस्था स्थापित करने की अपेक्षा की गई है। कांग्रेस ने अवादी सम्मेलन में राष्ट्र को समाजवादी रूपरेखा में नव-निर्मित करने का प्रस्ताव पारित किया। सरकार ने समाजवादी अर्थ-व्यवस्था के हेतु महत्वपूर्ण कदम उठाये। उद्योगों का राष्ट्रीयकरण समाजवाद का सर्वप्रथम लक्ष्य है। सरकार ने यद्यपि सभी उद्योगों के पूर्ण राष्ट्रीयकरण का निश्चय नहीं प्रकट किया है, क्योंकि उसके लिए वाञ्छित धन एवं क्षमता

का अभाव है और दूसरे उपलब्ध धन को वर्तमान उद्योगों के राष्ट्रीयकरण में न लगाकर नये-नये उद्योगों को स्वयं खोलने की नीति ही वर्तमान अवस्था में समीचीन है। प्रथम पंचवर्षीय योजना में भी राज्य धन का क्षेत्र व्यक्तिगत धन के क्षेत्र की अपेक्षा अधिक विस्तृत था। द्वितीय और तृतीय पंचवर्षीय योजनाओं में भी राज्य धन का क्षेत्र अधिक विस्तृत रखा गया, पर प्रश्न उठता है कि इन सब बातों का भारतीय जीवन पद्धति पर प्रभाव क्या पड़ा, जिसका इस चरण की कहानियों से धनिष्ठ सम्बन्ध है।

सर्वप्रथम भारत-पाकिस्तान के कृत्रिम विभाजन को ही ले। विभाजन के पश्चात् जो दंगे हुए, हत्याएँ हुईं, आगजनी की घटनाएँ हुईं, लोगों के घर-बार छूटे, देश छूटा, इससे नैराश्य की एक विचित्र स्थिति भारतीय तरुण वर्ग के सामने उपस्थित की। जो स्थिति प्रथम एवं द्वितीय महायुद्ध के बाद यूरोप में उत्पन्न हुई थी, वही स्थिति लगभग इस काल में भारत में भी आई। लोगों के सामने ही उनके घर वालों की हत्याएँ हुईं, उनकी स्त्रियों-बच्चियों की पवित्रता एवं धर्म लूटा गया, उनके सतीत्व का अपहरण किया गया और फिर सगीनों से उनकी आवाजें सदैव के लिए बन्द कर दी गईं। नोआखाली जल रहा था 'कलकत्ता' ही नहीं सारा बंगाल आग की लपटों में राख हो रहा था 'पजाब' में गले कट रहे थे, स्त्री-पुरुषों एवं मासूम अबोध बच्चों के रक्त गंदी नालियों में बह रहे थे कश्मीर में कश्मीरी अपनी बोरता, शौर्य एवं साहस से बर्बर पाकिस्तानी लुटेरों से अपनी मातृभूमि की रक्षा के लिए प्राण दे रहे थे, अपनी आँखों से अपने जलते हुए घरों को देख रहे थे, खेतों की जवान फसलों को राख होते देख रहे थे 'हर तरफ तबाही का क्रूर चक्र' 'हर गली, हर कोनो से सड़ी गली लाशों की दुर्गन्ध, जिन्हें गिध, चील और कौए नोच-नोचकर खा रहे थे यह था, स्वतन्त्रता का उपहार, जो नई पीढ़ी को मिला था और जिसका एक वर्ग सृजनात्मक प्रतिभा से विभूषित था। उसकी आँखों के सामने अंधेरा छा गया और ऐसा प्रतीत होने लगा, जैसे वह स्वयं अंधेरे का एक बुत बन गया है, जिसका कोई अस्तित्व नहीं है, वह मात्र एक शून्य है। मृत्यु बन्दूकों की एक मोर्ची, तलवार की नोकों एवं राइफलों के एक शॉट पर टिकी हुई थी और बन्दूकें, तलवारें तथा राइफले सस्ती हो गई थी—मृत्यु—यानी कि मनुष्य का जीवन उससे भी सस्ता हो गया था। मृणा हिंसा और विद्वेष, धार्मिक मदाघता, 'हँस-हँस कर लिया है पाकिस्तान—लडकर लेगे हिन्दुस्तान', 'मारेंगे मर जाएंगे, काफ़िरो को मार भगाएंगे' तथा 'हर-हर महादेव' के नारों में सारा देश और समाज टूट रहा था, आरथाएँ टूट रही थी, निराशा और कुपठा फैल रही थी, विभ्रान्त हो नई पीढ़ी दिशाहारा की भाँति भटक रही थी और खोयी हुई दिशाओं को पाने की चेष्टा कर रही थी। मैंने ऊपर नई पीढ़ी के जिस सृजनशील प्रतिभा सम्पन्न वर्ग की चर्चा की

है, वह इस दिशा में एक नई परम्परा का निर्माण करने की दिशा में सर्वाधिक आकुल थी और जब उसने पीछे मुड़कर देखा तो 'नीलम देश की राजकन्या'<sup>१</sup> की 'पाजेब'<sup>२</sup> खोजी जा रही थी, या 'ढायरी के नीरस पृष्ठों'<sup>३</sup> में 'पठार का धीरज'<sup>४</sup> कल्पित किया जा रहा था। एक दूसरा तबका भी इन कलाकारों का था, जो 'फूलों का कुर्ता'<sup>५</sup> पहनकर 'इतिहास'<sup>६</sup> लिखने में सलग्न था और 'उबाल'<sup>७</sup> आने पर 'पगोडा वृक्ष'<sup>८</sup> के नीचे बैठ 'हीरोबोन की बत्तखों'<sup>९</sup> का नाटक देख रहा था और तब नई पीढ़ी ने एक नई परम्परा के निर्माण पथ पर अपना पहला कदम रखा—यह सर्वथा एक नए युग की शुरुआत थी।

इस युग में मध्य वर्ग की स्थिति अत्यन्त विचित्र थी। निम्न वर्ग आगे बढ़ रहा था और तथाकथित उच्च वर्ग के हाथों देश की नियति आ गई थी। मध्यवर्ग ही एक ऐसा वर्ग था जिसका निरन्तर ह्रास हो रहा था और विघटनकारी शक्तियाँ ही जिसकी घरोहर थी। यह वर्ग मुख्यतया नौकरी-पेशे पर आधारित था और तथाकथित भाई-भतीजवाद वाली भारतीय प्रजातन्त्र में नौकरियाँ बिना जोर सिफारिशों के मिलती नहीं थी। ध्वसोन्मुख मध्यवर्ग में अभी भी ऊँची-ऊँची महत्वा-काक्षाएँ थी और बड़े-बड़े सपने थे। उन्हें योग्यता होते हुए भी पुराने कर पा सकने के कारण कुंठा, घुटन एवं नैराश्य की प्रवृत्तियाँ बढ़ रही थी। एक ओर लोगों की दैनिक आवश्यकताएँ आधुनिकता के चक्कर में बढ़ रही थी; तो दूसरी ओर आर्थिक विषमताएँ मुंह किए खड़ी थी पर आए दिन चीजों की मूल्य-वृद्धि तथा करो का भार सबकी कमर तोड़ रहा था। ऐसी स्थिति में जो नया समाज सामने आ रहा था, उसके सामने अनेक समस्याएँ थी, जिनका कोई समाधान नहीं था; अनेक प्रश्न थे, जिनका कोई उत्तर नहीं था। १९६२ में चीनी आक्रमण और भारतीय नेताओं का मायाजाल विच्छिन्न होना एक ऐसी महत्वपूर्ण घटना है, जिसे इस युग में भुलाया नहीं जा सकता जिस हिन्दी-चीनी भाई भाई का नारा लगाते जवाहरलाल जी थकते नहीं थे, १९६२ में अपने 'अभिन्न अन्तर्राष्ट्रीय' मित्र चाऊ-एन लाई का २० अक्टूबर १९६२ को उत्तरी

१. जैनेन्द्रकुमार
२. जैनेन्द्रकुमार
३. इलाचन्द्र जोशी
४. अज्ञेय
५. यशपाल
६. अमृतराय
७. उपेन्द्रनाथ अशक
८. अज्ञेय
९. अज्ञेय

सीमाओं पर 'अपूर्ण सद्भाव' देखकर उन्होंने कहा था, अभी तक हम अपनी ही बनाई हुई कृत्रिम सृष्टि में जी रहे थे। इस वर्ष कच्छ में और ५ अगस्त १९६५ को दुबारा कश्मीर पर आक्रमण देखकर यदि जवाहरलाल जी जीवित रहते, तो कदाचित् यही कहते, अभी तक हम अपनी ही बनाई हुई 'अदूरदर्शिताओं की कमजोर एवं नपुंसक' नीतियों पर देश को नष्ट करते रहे, ताकि अधिकार सत्ता हाथ में बनी रहे, अन्तर्राष्ट्रीय व्यक्तित्व खण्डित न होने पाए और हारे हुए मन्त्रियों को राजदूत, या गवर्नर बनाने तथा हारे हुए एम० एल० ए० एवं एम० पी० को विधान परिषदों एवं राज्य-परिषद के सदस्यों के रूप में नामजद करने का अधिकार मृत्यु पर्यन्त बना रहे यह पर्सनैलिटी कल्ट प्रत्येक भारतीय नेताओं ने फैशन के रूप में अपनाया और इसके जो परिणाम हुए हैं वे सारे देश के सामने ही नहीं हैं, वरन् यह अभाग्य देश 'समाजवाद' और 'विश्व का सबसे बड़ा एवं सफल (!) प्रजातन्त्र' होने के नाम पर सह रहा है। देशद्रोहियों को लाखों रुपए जेल में रखने में खर्चा किया जाता है, और रोटी कपड़ा माँगने वालों को गोलियाँ दी जाती हैं यह एक बड़ी क्रान्ति की भूमिका है एक चिगारी जो सुलग रही है, करोड़ों भारतीय आत्माओं में फूँक उत्पन्न हो रही है और फिर एक दिन ऐसा निश्चित आयेगा, जब ये अंधेरे बादल हटेंगे, तथाकथित जेल गये देश भक्तों, (या कुत्सित प्रवृत्तियों से परिपूर्ण नेताओं) का बनाया प्रजातान्त्रिक ताशमहल जनता की विद्रोह भरी ज्वाला में जलकर राख हो जायेगा 'इस आग से नई पीढ़ी ने सृजनशीलता प्रारम्भ की'.

युगीन कहानियों का कलात्मक आधार

इस काल की कथाओं में कथानक का पूर्ण हास लक्षित होता है यह बात समझना भूल होगी कथानक का हास अनेक कहानियों में लक्षित होता है, पर उन्हीं लेखकों की ऐसी अनेक कहानियाँ हैं, जिनमें ठोस कथानक सगुणित हुए हैं और पुराने ढंगों की कहानी शैली पर कहानियों की रचना हुई है। कथानक की दृष्टि से नई कहानी की सबसे बड़ी विशेषता जीवन दृष्टि की है। नई कहानी ने जीवन के बहु-विधिय पक्षों को चित्रण का आधार बनाया और एक व्यापक मानवीय धरातल को उसके यथार्थ आयामों के साथ लेकर कहानी की बनावट की जिससे न केवल अधिक विस्तृत परिप्रेक्ष्य ही कहानी ने अपनाया वरन् उसे उसकी यथार्थता के साथ प्रस्तुत किया। यह एक बहुत बड़ी चीज थी, जिसने नई कहानी को सर्वथा एक नये पथ पर अग्रसर किया। नई कहानी व्यक्ति और सामाजिकता दोनों ही सीमाओं के बीच गतिशील होती है। वह यदि व्यक्ति के अह को चित्रित करती है, तो वह सामाजिक क्रूरता के सन्दर्भ में ही, और जब सामाजिक शोषण, वैषम्य एवं अनास्था का चित्रण करती है, तो व्यक्ति के अह के ही सन्दर्भ में। देखने में यह एक अन्तर्विरोध की स्थिति लगती है और इसीलिये कभी-कभी प्रागैतिहासिक आलोचक नई कहानी को

अन्तर्विरोधों अथवा भ्रमित विश्वासों की सज्ञा से अभिहित करते हैं—पर वस्तुतः यह सत्य नहीं है। नई कहानी, जैसा कि ऊपर कहा गया है, व्यक्ति और समाज दोनों को लेकर चलती है। वह इतिहास और समाज सापेक्ष है, पर सापेक्षता की इस क्रिया में वह व्यक्ति के अस्तित्व को अस्वीकारती नहीं और जब यह कहा जाता है कि वह व्यक्ति को लेकर चलती है, तो इसका अभिप्राय यही होता है कि वह व्यक्ति के अस्तित्व अथवा उसके आत्मपरक दृष्टिकोण को इतना अधिक महत्व देती है कि वह पलायनवादी बन जाए और जीवन सघर्ष, अपने समय के युग-बोध से सम्बन्धित मूल्य मर्यादा तथा यथार्थ आयातों की उपेक्षा कर एक रहस्यमय बुत बन जाये—जिसमें शरत्चन्द्रीय भावुकता हो, थोड़ी दिव्यता एवं अलौकिकता के साथ विशिष्टता का आभास हो, प्रकृति वर्णन या कल्पना-भरी इमेजों के माध्यम से जिसकी कथना में थोड़ा तीखापन हो, जिससे आद्रत और छिछले मनोवृत्ति वाले लोगों में सवेदनशीलता उत्पन्न करने की समर्थता हो—जैसा कि विगत चरण के पलायनवादी, अनास्थावादी एवं अस्वस्थ दृष्टि वाले दिग्भ्रमित कहानीकार करने की चेष्टा कर रहे थे। वास्तव में नई कहानी व्यक्ति और समाज के सन्तुलन से विश्वास पाती है और दोनों की चेतना के समन्वय से प्राण ग्रहण करती है—इसे कहना चाहे तो कह सकते हैं, नई कहानी मनुष्य को उससे यथार्थ परिवेश में देखने की एक दृष्टि है, व्यक्ति को उसके युग एवं समाज से असम्पृक्त कर कृत्रिम माया जाल निमित्त करने की तथाकथित सर्चलाइट नहीं।

नई कहानी पूर्वाग्रहों पर बल नहीं देती, वह जीवन के यथार्थ बोध का विराटता से अकन करने की एक प्रक्रिया है। वह एक आस्था है, दिव्यता एवं आध्यात्मिकता से सम्बद्ध नहीं, मध्य एवं निम्न मध्यवर्ग के उन पीड़ित, असित एवं समस्त लोगों से सम्पृक्त है, जो स्वतन्त्रता का क्रूर मजाक सहन कर रहे हैं, सारे सामाजिक अन्याय एवं शोषण एक मोन भाव से पी रहे हैं—और ऐसे प्रशान्त बने हैं, जैसे कुछ घटित ही नहीं हुआ हो—वे फिर तैयार हो जाते हैं आने वाली आगामी आघातकारी शक्तियाँ सहने के लिये। इस मध्य एवं निम्न वर्ग के प्रत्येक व्यक्ति में निराशा है, कुंठा है, अकुलाहट है—उनके माथे पर लज्जा की लकीरें खिंची हुई हैं और आँखें झुकी हुई हैं, पर उनके जीवन में भी जमे हुये अन्धकार के नीचे गरिमा की एक पर्त है, नई कहानी इसे पहचानकर ऊपर लाने और उसकी यथार्थ अभिव्यक्ति की एक सामाजिक प्रयत्नशीलता है। नई कहानी और गहरे जाकर उन कारणों को स्पष्ट करती है, जिन्होंने आज के मध्यवर्गीय एवं निम्न-वर्गीय लोगों के अस्तित्व के सामने एक प्रश्न-चिह्न खड़ा कर दिया है।

✽ नई कहानी अपने समय के यथार्थ को पूरी तरह वहन करके ऐतिहासिक एवं सामाजिक सन्दर्भों से विकसित आधुनिकता को अंकित करती है और परिवर्तित

परिस्थितियों नये उभरने वाले मूल्यों एवं जीवन पद्धतियों विकसित नवीन आयामों को चित्रित करने के प्रति आग्रहशील होती है। वह निरन्तर परिवर्तनशील सामाजिक परिवेश के सन्दर्भ में ही अपने को एडजस्ट करती है, इसीलिये वह आग्रहों की कहानी न बनकर सामयिक सत्यो एवं यथार्थ परिवेश का वाहक बन जाती है। जो लोग यह समझते हैं कि पश्चिम की अनास्था, कुंठा अकेलापन या अजनबीपन के साथ पश्चिमी ढंग की ही प्रतिक्रियावादी प्रवृत्तियों का भारतीयकरण करके चित्रित करना ही नई कहानी है, वे डॉ० नामवरसिंह की तरह भूल करते हैं। भारतीय जीवन पद्धति में भी यह अलगाव और अजनबीपन आया है, पर वह निर्मल वर्मा की कहानियों की तरह नहीं, आर्थिक विषमताओं के कारण परस्पर सम्बन्धों के जर्जरित होने एवं मान्यताओं के संघर्ष के परिवारों के टूटने पर आया है, जो अपने आन्तरिक एवं बाह्य रूपों में नितान्त जातीय एवं राष्ट्रीय है—नई कहानी की आधुनिकता यही है और वह इसी का अकन करती है। इसीलिये हर वह कहानी नई नहीं है, जो हमें आधुनिक साज सामानों एवं सजीव परिवेश के चित्रण से चकाचौंध कर देने के भ्रमित विश्वास से लिखी जाती है, वरन् नई कहानी वह है, जो भारतीय जीवन पद्धति से अनुस्यूत आधुनिकता का चित्रण करती है, जिसका उल्लेख ऊपर किया गया है। इसी सदर्भ में उल्लेख कर देना आवश्यक है कि अनास्था अमूर्तता आरोपित साकेतिकता एवं अस्तित्ववादी चरित्र को आधुनिकता मानकर चलने वाले तथाकथित आलोचक सुविज्ञ एवं कहानीकार नई कहानी को जब झूठी सलीबों पर लटकाकर एक शब्दावली अन्दाज में पैतरेबाजी की जाती है, तो विस्मय नहीं होता क्योंकि अभी तक नई कहानी को एक अजूबा समझाया जाता रहा है और उसकी अपनी-अपनी रचना शैलियों के अनुसार व्याख्या भी की जाती रही है—अर्थात् जब अनास्थावादी एवं प्रक्रियावादी कहानी लिखी तो नई कहानी को उस प्रवृत्ति से सम्बद्ध कर दिया जब प्रगतिशील दृष्टिकोण को लेकर कहानी लिखी, तो नई कहानी की मान्यताओं का विस्तार वहाँ तक कर दिया, और जब संस्कारच्युत नितान्त अन्तर्मुखी कहानी लिखी तो नई कहानी को खींचकर वहाँ पहुँचा दिया—इन तमाशाइयों के लिये नई कहानी एक रबड़ का छल्ला बन गई थी, जिसे अपने-अपने स्वार्थों के अनुकूल बढ़ाया-घटाया गया—पर यह एक भ्रमपूर्ण स्थिति थी।

आस्थाच्युत, सकल्पहीन, अस्तित्ववादी चीख, आरोपित साकेतिकता एवं अमूर्तता को लेकर लिखी जाने वाली कहानियाँ संस्कारहीन तो होती हैं, अपनी जातीय एवं सामाजिक परम्परा से भी असम्पृक्त होती हैं।<sup>१</sup> उनमें उधार ली गई मानसिकता, दर्शन एवं संस्कार, यहाँ तक कि जीवन दृष्टि भी ही प्राप्त होती है और

१ विशेष विवरण के लिये देखिये : इन्हीं पक्तियों के लेखक की पुस्तक : नई कहानी की मूल संवेदना, (१९६५) दिल्ली

वे कहानियाँ अन्तर्मुखी होकर जीवन के बहुविध पक्षों एवं यथार्थ परिवेश से अलग होकर एक चमत्कार बन जाती हैं। ये कहानियाँ नई नहीं हैं—डॉ० नामवर सिंह के कहने के बावजूद वे चमत्कारपूर्ण कहानियाँ हैं—जिनके लिये निर्मल वर्मा बधाई के पात्र हैं। अस्तु।

नई कहानी में आधुनिकता के नाम पर प्रायः चर्चा-परिचर्चा होती रहती है, जिसके फलस्वरूप यह विश्वास जन्मा कि बिना आधुनिकता के नई कहानी हो ही नहीं सकती। स्वतन्त्रता प्राप्ति के पश्चात् जब दासता समाप्त हुई, तो एक नया उत्साह उत्पन्न हुआ था और लोगों को ऐसा लगा था कि दासता समाप्त हो जाना ही स्वतन्त्रता का वास्तविक अर्थ होता है। तब धार्मिक, सामाजिक, सांस्कृतिक एवं वैचारिक स्तर पर क्रान्तिकारी परिवर्तन लाने—आधुनिकता को आत्मसात् करने की आग्रहशीलता बढ़ी थी और इस आधुनिकता को साहित्य में लाने का प्रयत्न भी उसी उत्साह से प्रारम्भ हो गये थे। तत्कालीन परिस्थितियों में समकालीन प्रवृत्तियों एवं सामयिक आग्रहों को ही आधुनिकता के अर्थ में स्वीकार लिया गया पर यह उचित नहीं था। धीरे-धीरे जब स्वतन्त्रता की यथार्थता सामने आई और यह सत्य प्रकट हुआ कि प्रशासन में अभी तक कुछ लोग थे, जो चले गये और उनका स्थान कुछ नये जेल गये देश भक्तों ने ले लिया, जो साम्राज्यवादी तो नहीं हैं, पर अपने जेल जीवन में व्यतीत बहुमूल्य दिनों का मूल्य अपनी स्वार्थपूर्ति एवं भाई-भतीजावाद को घोषित करके चाहते हैं, साथ ही यह कि कभी न पूरा किये जाने वाले लम्बे-लम्बे भूटे आश्वासन, लच्छेदार भाषण और हवा में खोखली हास्यस्पद पेटेबाजी ही स्वतन्त्रता का अर्थ है, जिसमें निर्धन निरन्तर निर्धन होते जा रहे हैं और अधिकार प्राप्त लोग नये पूँजीवादी होते जा रहे हैं—तब वह भूल सामने आई और यह निश्चित हो गया कि कुछ विशेष परिवर्तित नहीं हुआ है, कुछ नाम-गाँव और सन्दर्भ भर परिवर्तित हुये हैं—अतः सभी समकालीन एवं विचार तथा सामयिक सत्य आधुनिकता के अर्थ में नहीं लिये जा सकते यह एक उचित स्थिति थी और पुराने भ्रमों का निराकरण था। आधुनिकता कभी कोई अजूबा नहीं हुआ करता, वह ऐतिहासिक क्रमों एवं सांसाजिक सन्दर्भों से अनुस्यूत एक मानसिक बौद्धिक स्थिति होती है, जो वर्तमान एवं आगत की सम्भावनाओं में परस्पर सामंजस्य स्थापित कर एक सर्वथा नये मूल्य एवं विचार का आविर्भाव करता है। आधुनिकता का सम्बन्ध इस प्रकार परम्परा से भी होता है और यथार्थ परिप्रेक्ष्य तथा व्यक्ति एवं समाज की मूलभूत समस्याओं से भी और वह समकालीन जीवन को सस्कार देती है आधुनिकता का अर्थ अमितपूर्ण ढंग से लिए जाने पर गलत बोध देता है और जातीय परम्परा एवं संस्कार से असम्पृक्त प्रवृत्तियों, विदेशी पाकों, स्कॉयरो, बोदका एवं चीयाती आदि विदेशी शराबो या फिर कुछ तथाकथित बड़े-२ नगरों के तथाकथित फैशनपरस्तों को ही आधु-



निकता समझा जाने लगता है—नई कहानी का सम्बन्ध इस आधुनिकता से नितांत रूप से भी नहीं है। आधुनिकता नई कहानी के लिए एक जीवन दृष्टि है, जो समाज में नये सदस्यों का अन्वेषण करती है और प्रमुख मानव मूल्यों एवं नए उभरे आयामों में सर्वव्यापी एवं सर्वजनीन स्वरूप ग्रहण करती है। इस प्रकार अब हम नई कहानी में आधुनिकता की चर्चा करते हैं।<sup>१</sup> तो जातीय संस्कारों से व्युत्पन्न एक-सदस्य हीन मूल्यों के रूप में नहीं, विराट एवं व्यापक सामाजिक परिवेश के विभिन्न आयामों को देखने की एक दृष्टि के रूप में ही।

अतः यह भूल जाना चाहिये कि तथाकथित आधुनिकता के कारण ही आज की कहानी नई है। नई कहानी का यह नयापन मानसिक, बौद्धिक और भावनात्मक स्तर पर एक साथ देखा जा सकता है। परिवर्तन हुये हैं, यह स्वीकारना होगा। इसे डॉ० लक्ष्मीसागर बाणर्षेय भी स्वीकारते हैं और दूसरे सुविज्ञ भी, पर वे उसे 'नई' की सज्ञा नहीं देना चाहते। इस सज्ञा के प्रति मेरा भी कोई विशेष आग्रह नहीं है, पर मैं समझता हूँ कि जब स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी कहानी में विभिन्न आयामों में परिवर्तन परिलक्षित होते हैं तो अध्ययन की सुविधा के लिये नई की सज्ञा से अभिहित किया जाना बहुत आपत्तिजनक नहीं प्रतीत होता। १९४७ के बाद स्वयं स्वतन्त्रता ने ही नई पीढ़ी को एक अभिनव दृष्टि दी और सोचने-समझने के स्तर पर पूर्ण परिवर्तनशीलता की स्थिति उत्पन्न की। रातों रात जेल गये देश भक्तों ने एक नया ही मुखौटा धारण कर लिया था और देश भूलकर स्वयं की महत्ता उनके लिये सर्वोपरि हो गई थी। एक विचित्र सी अराजकता की स्थिति स्पष्ट हो गई थी, जिसमें आगत की तस्वीरें बहुत स्पष्ट नहीं थी, केवल सपने थे और कल्पनाशीलता थी। मध्यवर्ग टूट ही नहीं रहा था, विघटित प्रायः हो चुका था, पर वह पुराने तथाकथित आदर्शों एवं असत्य जीवन गरिमा में इस सीमा तक विसमृत था कि कुछ परिवर्तित भी हुआ है, यह स्वीकारने की बात तो दूर, वह अभी भी बड़े-२ सपने देखने की सीमा से असम्पृक्तता होकर यथार्थता को भी स्वीकारने को प्रस्तुत नहीं था, पर नई पीढ़ी अपने युग की सत्यता के साथ परिवर्तित परिप्रेक्ष्य से भी परिचित थी। एक व्यापक सामाजिक दृष्टि, घर्म निरपेक्ष विश्वास, विषमताओं एवं विक्तियों से जुझने की जिजीविषा तथा आस्था एवं सकल्प से सम्पन्न होने के साथ सकीर्णता, भावुकता एवं कल्पनाशीलता से मुक्त यह नई पीढ़ी एक स्तुलित वैज्ञानिक स्तर मानवीय भावधारा के उत्थान-पतन एवं नये मानव-मूल्यों तथा सन्दर्भों को पहचानने वाली गहरी अन्तर्दृष्टि के अन्वेषण में सलग्न हुई—अतः परिणामों में नवीनता आनी स्वाभाविक ही थी, और वह नवीनता कहानी में विभिन्न स्तरों पर लक्षित भी हुई। यह पीढ़ी पुराने मूल्यों को अस्वीकारने के लिए

१. विशेष विवरण के लिये देखिये : इन्हीं पक्तियों के लेखक वही पुस्तक नई-कहानी की मूल संवेदना, (१९६५), दिल्ली

बाध्य थी और सबके सब नये मूल्यों को स्वीकारने के लिये भी बाध्य नहीं होना चाहती थी। इस द्वि-पक्षीय बाध्यता ने ही एक सतुलित दृष्टि को जन्म दिया, जो सर्वथा नई थी और कहानी में भी इस नई जीवन दृष्टि ने परम्परागत फार्म को तोड़कर कथ्य एवं कथन में नवीनता, भाषा की अभिनव गरिमा एवं विचारों की नूतन अर्थवत्ता को ही जन्म नहीं दिया, उसे विवधता प्रदान कर पूरे युग और समाज से सम्पृक्त भी किया जो विगत चरण की कुठाजन्य आत्मपरक प्रवृत्ति, प्रतिक्रियावादी मनोवृत्ति, अनास्था एवं पलायनवाद के साथ दिग्भ्रमित जीवन दृष्टि तथा शोषण वर्ग-वैषम्य, सामाजिक असमानता एवं पूँजीवादी बुजुर्गों की मनोवृत्ति के विनाश की मधुर कल्पना के नाम पर सिद्धांतवादिता की तुलना में एक सर्वथा नई चीज थी और अपने आप में एक उपलब्ध है, जिसे अस्वीकारा नहीं जा सकता।

नई कहानी इस प्रकार सामाजिक बोध और उसकी अभिव्यक्ति से सम्बन्धित है। वह यथार्थ और उसकी अनुभूति को उसके अपने शिल्प में अभिव्यक्त करने के प्रति आग्रहशील है, अतः यह सोचना कि नई कहानी कलावादी है, भूल होगी। उसके लिये कला की कोई समस्या नहीं है, वह यथार्थ और अनुभूति के आंतरिक शिल्प के अन्वेषण की समस्या से सम्बद्ध है। वह जीवन के नये सदमों एवं अनुभूतियों की खोज करती है, शिल्प के स्तर पर प्रयोगों की नवीनता की खोज नहीं। यथार्थ और अनुभूति के आंतरिक शिल्प की खोज एवं जीवन के नये सदमों तथा सत्यों का अन्वेषण भी अपने में एक प्रयोग है, इसलिये नहीं कि कहानी एक प्रयोग है शिल्प से असम्पृक्त एवं जीवन से सम्बद्ध। सलिल जीवन के कथासूत्रों एवं मानवीय अनुभूतियों को पूर्ण स्वाभाविकता के साथ अभिव्यक्त करने का प्रयास ही नई कहानी का लक्ष्य है। इन अनुभूतियों को उनकी समग्रता में विराट भाव बोध के विभिन्न आयामों से सम्बद्ध कर प्रस्तुत करने की प्रयत्नशीलता में नई कहानी से मासलता का आ जाना स्वाभाविक ही था, फलतः नई कहानी कुछ जटिल एवं बौद्धिक हो गई, पर यह एक अनिवार्यता थी क्योंकि सपाट सीधेपन की आकांक्षा में उसने इकहरी अनुभूतियों के चित्रण पर बल दिया है नई कहानी देखने में जटिल लगती हो, पर उसने सार्थक बिम्ब विधानों से आधुनिक संश्लिष्ट जीवन सूत्रों का सहज एवं स्वाभाविक समाधान भी प्रस्तुत किया है। नई कहानी मनोरंजन नहीं, दृष्टि है, विचार है, इसलिये उसे ऊपरी सतह से देखना कोई अर्थ नहीं रखता। अर्थ की गरिमा विशिष्ट होती है, वह कभी देखने में सहज नहीं होती, उसके लिये गहराई में पैठने की आवश्यकता होती है और आज के विषमताओं, जटिलताओं अन्तर्विरोधों एवं दुरुहताओं से भरे जीवन परिवेश का यथार्थ चित्रण करने वाली नई कहानी इस गहराई में पैठने की मांग तो कर ही सकती है, जो सहज भी है, स्वाभाविक भी। नई कहानी उन कथ्यों को ग्रहण करती है, जो किसी एक व्यक्ति का न होकर वास्तविक समय बोध का प्रतिनिधित्व करता है। यह

वास्तविक बोध आकुलता और जटिलता से सम्बन्धित है, जिसे असन्तोष एव विद्रोह सीमाएं जहां व्यापक विस्तार देती हैं, वही उसे और भी विषम एव दुर्बोध बनाती हैं और जब नई कहानी इसे सम्पूर्णता के साथ शब्दों में बाधने का प्रयत्न करती है, तो वह विशिष्ट बन जाती है। जब आरोपित प्रतीको एवं सारहीन बिम्बों को लादकर कहानी की बुनावट कर कृत्रिम बौद्धिकता और जटिलता उत्पन्न करने की सायास चेष्टा की जाती है, तो वह एक मनोरंजन डाकुमेट बन जाती है, जो कुछ थोड़े से लोगों को मानसिक तुष्टि दे सकती है, निर्णय देने वाले 'गजटेड' आलोचकों को 'सामग्री' दे सकती है, पर नई कहानी का प्रतिनिधित्व नहीं कर सकती।

यह तो हुई नई कहानी के सम्बन्ध में कुछ आवश्यक बातें, जिनके संक्षेप में स्पष्टीकरण आवश्यक था। नई कहानी से इतनी विविधता है कि कला सम्बन्धी कोई निश्चित मानदण्ड नहीं स्थापित किया जा सकता। प्रत्येक लेखक ने कला को अपनी-अपनी आवश्यकताओं के अनुरूप किया है और उन कहानियों पर प्रत्येक कहानीकार की अपनी छाप है। अतः नई कहानी की कलात्मक प्रवृत्तियों की चर्चा करते समय शास्त्रीय परम्परा कथानक-पात्र एव चरित्र-चित्रण कथोपकथन तथा भाषा-शैली आदि के सन्दर्भ में कोई बात नहीं कही जा सकती। इसकी चर्चा आगे विभिन्न कहानीकारों के सन्दर्भ में ही की जायेगी।

युगीन कहानियों में चित्रित प्रवृत्तियां

गत दो अध्यायों में यथार्थवाद, व्यक्तिवाद, मनोविश्लेषणवाद एवं समाजवाद आदि विभिन्न प्रवृत्तियों की चर्चा की जा चुकी है। वे प्रवृत्तियां इस युग की कहानियों में भी लक्षित होती हैं। उन्हें आगे यथास्थान की जायेगी। अस्तित्ववाद एव आंचलिकता दो ऐसी प्रवृत्तियां हैं, जो इस युग की कहानियों में लक्षित होती हैं। अस्तित्ववाद साहित्य का एक तर्कशास्त्र है, एक मनोविज्ञान है और दर्शन है। वह इसी रूप में अपना कुछ महत्त्व रखता है। इस दर्शन ने जीवन पर अपना विशेष प्रभाव डाला और अमूर्त को ठोस रूप से समझने के उद्देश्य से व्यक्ति पर बल दिया। इसने अपने आपको भविष्यवक्ता मानकर भूत और वर्तमान को समझने का प्रयत्न किया है। यह जीवन से टकराता है और उस इच्छा को पूर्ण करता है, जैसाकि अस्तित्ववाद को वास्त-

१ विशेष विवरण के लिये देखिये।

(क) इन पक्तियों के लेखक की पुस्तक-नई कहानी की मूल सवेदना, (१९६५)

दिल्ली

(ख) डॉ० लक्ष्मीसागर दाण्येय : नई कहानी का परिपार्श्व, (१९६६)

इलाहाबाद

(ग) डॉ० लक्ष्मीसागर दाण्येय : आधुनिक साहित्य बीसवीं शताब्दी का परि-  
प्रक्षेप, (१९६६), इलाहाबाद

विक प्रवर्तक सॉरेन किर्कगार्ड ने प्रकट किया था कि हम जीवन में आगे बढ़ते तो हैं पर सोचते-समझते पीछे हैं जीवन और दर्शन के मध्य इस टकराहट ने साहित्य को प्रभावित किया है। इसने जीवन के ऊपर आरोपित आभूषण बने रहने में ही अपना सतोष नहीं प्रकट किया अथवा कल्पना और सगीत का सौन्दर्य बने रहने तक ही वह सीमित नहीं रहा, बरन इसने आगे बढ़कर आधुनिक मानव के उत्पीड़न और उसके दुर्भाग्य की कालिमा का सीमना किया। इसने प्रत्येक बातों के सम्बन्ध में नये २ प्रश्न किये और जीवन सतही रूप तक ही सीमित रहने से अस्वीकार कर क्रांतिकारी बनने के प्रति कृत-सकल्प इस अर्थ में, जैसा कि मार्क्स ने हीगल के दर्शन की आलोचना करते समय कहा था कि हमें प्रत्येक बातों की जड़ में जाना चाहिये और प्रत्येक बातों की जड़ मनुष्य स्वयं ही है। कुछ आलोचकों ने अस्तित्ववाद को सर्व सामान्य अस्वीकृति दिलाने का प्रयत्न किया। उनका विचार था कि यह एक अस्वस्थ विचारधारा है, जो एक अस्वस्थ महाद्वीप तथा यूरोप की अपनी राजनीतिक एवं आर्थिक समस्याओं से पलायन कर दर्शन की छाया में शरण लेने के फलस्वरूप युद्धोपरात उत्पन्न दर्शन है। यह सत्य है कि युद्धोपरात यूरोप की भावधारा निराशामूलक भी, पर निराशा हतोत्साहित होने की भूमिका नहीं है। प्रायः यह उसके विपरीत भी होती है। कुछ अस्तित्ववादियों का कथन है कि उन्होंने इस निराशा को साहसपूर्ण ढंग से रचनात्मक स्तर पर लिया है और उनकी दार्शनिक मनोवृत्ति मनुष्य की स्वतंत्रता में तथा मनुष्य द्वारा स्वयं अपना भाग्य परिवर्तित करने के उत्तरदायित्व में अन्तर्निहित है।

उनके अनुसार युद्धोपरात यूरोप के लिये यह नितान्त रूप से स्वाभाविक था कि वह ऐसी विचारधारा को जन्म दे, जिसमें सत्य के अनुभवों, पूर्व-स्थापित व्यवस्था की असफलता, युद्ध की भयंकरता, क्रांतियों, हिंसा एवं रक्तपात तथा फलस्वरूप उत्पन्न भय एवं अरक्षा की भावना का समावेश हो। कामू का कहना था कि अरक्षा की भावना ही मनुष्य को सोचने के लिये विवश करती है। पर यह सब नितान्त रूप से आतिमूलक धारणायें हैं। अस्तित्ववाद का जन्म द्वितीय महायुद्ध के परिणामस्वरूप नहीं हुआ है। सॉरेन किर्कगार्ड और नीत्शे का प्रभाव, जिससे यह दर्शन अत्यधिक प्रभावित है, बहुत पहले १६३० के लगभग ही प्रसारित हो चुका था, बरन उससे भी पूर्व। और ज्यो-पाल सात्र का मनोविज्ञान और कामू तथा कॅलीगुला की विचारधारा भी १६३६ तक प्रकाश में आ चुकी थी और अस्तित्ववाद का दर्शन १६४१ में सामान्य रूप से स्पष्ट हो चुका था। यह वह समय था, जब जीवन की सभी सुरक्षित और सामान्य स्थितियाँ अव्यवस्थित हो चुकी थी और जर्मन कैम्पो में होने वाली मौतें तथा विश्व की अत्येक दिशाओं में बम फेकने, गोलियाँ चलाने और आक्रमण करने की निरंतर दी जाने वाली धमकियाँ स्त्री और पुरुषों को इस बात का आमन्त्रण दे रही थी कि वे आगे आकर जीने और साथ ही साथ करने के नये मार्गों का अन्वेषण करें।

अस्तित्ववाद का काल्पनिक साहित्य सृजन में विश्वास नहीं रहता। वह व्यक्ति जीवन के नित्यप्रति के स्वाभाविक संघर्षों को महत्व प्रदान करता है। मानव मुक्ति में उसकी गहन आस्था है। जूलियन बेन्ट्रा के अनुसार अस्तित्ववाद भाव तथा विचार के प्रति जीवन का विद्रोह है। एमानुएल सेनियर के अनुसार अस्तित्ववाद भावों तथा वस्तुओं के अतिवादी दर्शन के विरोध में मानवीय दर्शन है। ऐलेन के अनुसार अस्तित्ववाद परम्परागत दर्शकों की दृष्टि न होकर अभिनेता की दृष्टि है। इस विचार दर्शन में जीवन की समस्याओं पर विचार मुक्तयोगियों की ओर से होता है। मानव की विशेषता से परिपूर्ण असहाय स्थिति से ही अस्तित्ववाद का आरम्भ होता है। मानव जीवन क्षण-भंगुर है। कुछ निश्चित नहीं कि जीवन कब अन्त सीमा पर पहुँच जायेगा।

इस अनिश्चितता की स्थिति में मनुष्य अपने को अनेक बन्धनों में बँधा हुआ पाता है और देखता है कि उसे स्वतंत्रता नहीं प्राप्त है। वह अपने जीवन को एक निश्चित अर्थ देना चाहता है, भावाभिव्यक्ति की समर्थता से पूर्ण चाहता है और स्वतंत्रता का उद्घोष चाहता है—अस्तित्ववाद की सीमा का यही से प्रारम्भ होता है अस्तित्ववादी विचारधारा का प्रथम सूत्र शून्यता का है। अधिकांश दार्शनिकों ने शून्यता को अस्वीकारा है और उस पर सोचने की आवश्यकता भी नहीं समझी है, पर अस्तित्ववाद इसी पर बल देता है। ईश्वर की सत्ता को अनुपस्थित मानते हुये ही अस्तित्ववाद शून्यता की स्थिति की कल्पना करता है और अनेक प्रश्न उठाता है : जैसे, मैं क्या हूँ ? अन्य चीजें क्यों अस्तित्व रखती हैं ? भय और आशंका में इस शून्यता का अनुभव किया जा सकता है। शून्यता का सामना करते हुये व्यक्ति विकृतियों का अनुभव करता है। अतः वह जीने की एक सहज गति चाहता है, जबकि उसे समाज में ऐसा दृष्टिगोचर नहीं होता। अतः जैसाकि कामू का कहना है, वह अपने आप में प्रत्येक बातों के स्पष्टीकरण की आवश्यकता का अनुभव करता है, क्योंकि वह अपने को भ्रमितावस्था में तथा चारों ओर से अन्धेरे से घिरा हुआ पाता है। वह जीवन में सुख चाहता है, पर जीवन की वर्तमान स्थितियाँ उसकी इस इच्छा की पूर्णता को असंभव बना देती हैं। वह चाहता है कि कोई ऐसी शक्ति हो, जो इसका दिशा-निर्देशन करे और त्रुटियों के प्रति उसे सावधान करे। वह इसके लिए ईश्वर की तरफ देखता है, पर उस को चिर मौन से उसकी स्थिति और भी भयावह हो जाती है। अस्तित्ववाद इस बात पर जोर देता है कि यह विकृतावस्था, जो व्यक्ति के मन और मस्तिष्क को निगल लेती है, उन्हें एक दार्शनिक अर्थ का अनुगमन करने को प्रेरित करती है, जिसे नोवेलिस ने आत्महत्या कहा है, किन्तु आत्महत्या से केवल नियंत्रण हो सकता है उस तत्व का, जो इस अन्धी सृष्टि की विकृतावस्था का तीव्र विरोध करता है। अस्तित्ववाद ईश्वर की सत्ता के प्रति अनास्था प्रकट करता है। वह इस बात की कल्पना करता है कि ईश्वर के न होते हुए भी सभी चीजें घटित

होती हैं। वह नीत्ये के प्रसिद्ध सूत्र 'ईश्वर की मृत्यु' से अपना यह निष्कर्ष प्रतिपादित करता है। उसके मतानुसार ईश्वर इस भ्रमित सत्ता का नाम है, जिस पर हम अपनी जिम्मेदारियाँ डालकर भाग्यवादी और फलस्वरूप पलायनवादी बन जाते हैं। इस प्रकार हम अपनी विषमताओं का समाधान स्वयं करने से बचना चाहते हैं। हमें इस भ्रम की स्थिति से बचना चाहिए तथा अपने आपको समझने का प्रयत्न करते हुए अपने दायित्व का निर्वाह करना चाहिए एवं अपनी मानवीय स्थिति को तथा स्वतन्त्रता की भली भाँति समझना चाहिए।

मनुष्य को इस सृष्टि के दायित्व निर्वाह करने की क्षमता को उत्पन्न कर सारी जिम्मेदारियाँ स्वयं सँभालनी चाहिए और ईश्वर की अनुपस्थिति अथवा मौन सत्ता के स्थान पर स्वयं अपने को प्रतिष्ठित कर देना चाहिए। उसे स्वयं अपना अस्तित्व में निमित्त करना चाहिए और अपनी पूर्ण स्वतन्त्रता स्वीकारनी चाहिए। अस्तित्ववाद मनुष्य के पूर्ण अस्तित्व में विश्वास रखता है। उसके अनुसार वह प्लेटो की गुफा में कोई छाया नहीं है जो आदर्श और स्थायी विचारों की कामना करता हो। वह एक ऐसा नमूना भी नहीं है, जिसे सामान्य अर्थों में 'मानव-स्वभाव' कहते हैं। वह ससार में फेंके हुए पत्थर के समान भी नहीं हैं, जिसे जहाँ चाहे, वहाँ फेंका या रखा जा सकता है। वह सृष्टि में इसीलिए आया है कि अपने अस्तित्व की रक्षा करते हुए यह जीवन जीए। यदि ऐसा अवसर सहज रूप में नहीं प्राप्त होता तो उसे प्रयत्न कर अपने लिए ऐसी स्थिति निमित्त करनी होगी। इस घर्षण पर उसका कार्य कुछ पूर्ण स्थापित योजनाओं को पूर्ण करना मात्र नहीं, वह उन बातों का पूर्ण करने आता है, जो स्वयं उसी के लिए विशेष रूप से प्रारम्भ होती हैं। वह अस्तित्व रखता है—इसके लिए वह स्वयं अपने को महत्व देता है तथा दूसरों को भी महत्व देता है। वह अपने लिए अलग मूल्यों का निर्माण करता है, साथ ही अपने अलग मानव स्वभाव का भी। यह सब वह जीवन जी करके विशेषतया अपने को आगे गतिशील करके करता है। वह यह विश्वास करता है कि कोई भी कुछ अन्य नहीं है। यदि कुछ है, तो बस अपना ही अस्तित्व और जीवन है। इस विचारधारा के अनुसार मनुष्य अपने स्वत्व के साथ एक विषय है प्राप्त करने के लिए, न कि एक उद्देश्य है, जानने के लिए। अस्तित्ववादी साहित्य मनुष्य की साधारण बातें, प्राकृतिक मनोवेगों और समाज के यथार्थ को महत्वहीन समझता है। यह मनुष्य को उसके अस्तित्व के असाधारण महत्व का यथार्थ समझने का प्रयत्न करते हुए उसी दिशा में गतिशील करता है। अस्तित्ववाद मनुष्य की स्वतन्त्रता को अपना मूलभूत आधार स्वीकारता है। इसके अनुसार मनुष्य को इस बात का पूर्ण अधिकार है कि वह प्रत्येक दृष्टि से स्वतन्त्र हो। वह वही करता है जो उसकी इच्छा होती है। यह स्वतन्त्रता यदि व्यक्ति नहीं चाहता तो इसीलिए कि उस पर इतने दबाव है, तथा वह इतना भयभीत है कि इस दिशा में सोच ही

नहीं पाता, पर वह अपनी स्वतन्त्रता का महत्व समझता है। यह मनुष्य की अकेली सर्वाधिक महत्वपूर्ण विशेषता है। अतः इस स्वतन्त्रता के प्रति मनुष्य की चेतना को जाग्रत करने और उसे इस दिशा में सक्रिय रूप से प्रयत्नशील बनाने के लिए साहित्यिक रचनाओं तथा राजनीतिक एवं पत्रकारिता सम्बन्धी कार्यों का दायित्व बढ़ जाता है।

इस स्वतन्त्रता को प्रत्येक सम्भव प्रयत्नों से प्राप्त करना चाहिए, तो उसके छिन जाने का भय है। अस्तित्ववादी स्वतन्त्रता उत्तरदायित्व का आधार है। इस प्रकार अस्तित्ववाद एक दर्शन है, जो जीने से सम्बन्धित है। साहित्य में अस्तित्ववाद के प्रणेता मुख्यतया ज्यॉन्-पाल सार्त्र (१९०५- ) ही नमूने जाते हैं। जिन्होंने अपने नाटकों एवं उपन्यासों के माध्यम से इस दर्शन का प्रतिपादन किया। उसके अनुसार मनुष्य का अर्थ है स्वतन्त्रता। इस स्वतन्त्रता का अनुभव मानव मन में तभी होता है जब अपनी जीवन प्रक्रियाओं के सम्बन्ध में वह तल्लीनता पूर्वक विचार-चिन्तन करता है और उससे जो निष्कर्ष निकालता है। वह स्वयं उसी के लिए अत्यन्त व्यापक हैं और इसमें इसमें उसकी लघु मत्ता कोई विशेष महत्व नहीं रखती। उसके चारों ओर नितान्त शून्य की स्थिति व्याप्त है, जिसमें एक प्रकार से उसका उन्मीलन हो जाता है। इस शून्यता में अपने अस्तित्व के उन्मीलन के भाव के मानव पूर्णतया सन्नस्त हो उठता है और इस शून्य के वातावरण से ऊपर उठकर अपने अस्तित्व की रक्षा करना चाहता है, जिससे उसकी पूर्णता बनी रहे, उसकी स्वतन्त्रता अक्षुण्ण बनी रहे और इस सृष्टि की व्यापक सीमाओं के परिवेश में आच्छादित शून्य की बाहें उसे डस न लें। अस्तित्ववाद का प्रारम्भ मनुष्य की इसी इच्छा से होता है। अभी तक दार्शनिकों ने उन दोनों भावनाओं में अलगाव की स्थिति उत्पन्न की थी जिसमें एक व्यक्ति के अस्तित्व के नियम का कारण था तथा दूसरी यह प्राकृतिक सृष्टि थी, जिसे निश्चय ही शासन करना चाहिए और जिसकी सर्वोच्च सत्ता सर्वोपरि है, उसका उन्मीलन नहीं हो सकता। अस्तित्ववादियों के लिए यह अलगाव की स्थिति ही अभी तक प्राप्त सभी उपलब्धियों की नींव है और दोनों के मध्य समझौते की स्थिति उत्पन्न करना तथा इस अलगाव की स्थिति का दमन करना स्वयं व्यक्तिगत अस्तित्व को ही समाप्त करना है। अस्तित्ववाद हीगल द्वारा प्रतिपादित पूर्णता का सिद्धान्त दो कारणों से अस्वीकृत कर देता है -

१ इतिहास दूसरों द्वारा किए गए व्यक्तिगत निर्णयों का परिणाम सूचक सत्यता से परिपूर्ण निष्कर्ष है और अस्तित्व रखने वाले व्यक्ति के प्रति उसका कोई अधिकार नहीं है, जब तक कि वह व्यक्ति स्वयं उसे ऐसा अधिकार देना नहीं पसन्द करता।

२ ज्ञान अतीत काल का केवल आशिक ज्ञान ही हो सकता, भविष्य की सीमाएँ सदैव खुली रहती हैं। मनुष्य स्वयं ही मनुष्य का भविष्य है।

वे कान्ट की अमूर्त पूर्णता को एक समाधान के रूप में भी नहीं स्वीकारते, क्योंकि मनुष्य में ऐसा तत्त्व विद्यमान नहीं है, जिसका दूसरे पर शासन करने एवं नियंत्रित करने का अधिकार है। मनुष्य मात्र वही है, जो वह करता है। तब भी वह इससे भी अधिक कुछ और है। वह अपने आप में कोई तत्त्व या निष्कर्ष बने। अपने स्वत्व और ऐतिहासिक अस्तित्व का वास्तविक बाह्य जगत में उन्मीलन कर कर देता है और मानव बन जाता है। इस मानव का स्वरूप वही होता है, जैसा कि वह अपने को बनाता है। व्यक्तित्व की अन्यतम गहराइयों का कोई अधिकृत स्वत्व नहीं है, जो अच्छाइयों की आत्मा का रूप होती है और जिसके साथ व्यक्ति प्रायः या कदाचित् कभी भी पूर्ण न्याय नहीं करता। वह इसीलिए क्योंकि वह सदैव ही दृष्टि में और अपने स्वयं से भी कुछ और रहता है। उसे बराबर चिन्ता बनी रहती है कि वह जो कुछ भी है अगर उससे कम हो जाएगा, तो फिर उसका क्या होगा? इसीलिए अच्छाइयों और बुराइयों में यह अपने स्वयं से भी कुछ और सदैव ही रहा है और यही अलग-व्यक्तिगत अस्तित्व का सिद्धान्त है। व्यक्ति सदैव चिन्ताग्रस्त रहता है वह चिल्ला-चिल्ला कर कहता है मेरी अपनी व्यक्तिगत स्वतन्त्रता भी कुछ अर्थ रखती है, उसका अपहरण नहीं होना चाहिए, समाज में मैं भले ही भिखारी हूँ, अपाहिज हूँ, लूला या लगडा हूँ, तिरस्कृत हूँ, पर मेरा अस्तित्व अर्थहीन नहीं है, उसे नष्ट नहीं किया जाना चाहिए, चाहे कुछ भी हो जाए। वह किन्हीं भी परिस्थितियों में नहीं चाहता कि उसकी स्वतन्त्रता का अपहरण हो और उसका अस्तित्व समाप्त हो जाए। दूसरे शब्दों में वह बराबर अपने अस्तित्व के लिए संघर्ष करता चलता है। यह वास्तव में अस्तित्ववाद है। इसकी सृष्टि से भी अलग कर देता है। इसके दर्शन की अनेक समस्याएँ उठ खड़ी होती हैं। जो इस बात की संगति सिद्धि करने का प्रयत्न कदापि नहीं करती कि मनुष्य का स्वयं अपने से ही और इस सारी सृष्टि से अलग हो जाना उचित और तर्कसंगत है। बल्कि वे अलग-व्यक्ति की सीमाएँ बराबर व्यापक बनाने का प्रयत्न करती हैं कि मनुष्य के लिए अलग-व्यक्ति नितान्त रूप से अनिवार्य है, क्योंकि केवल इसी के माध्यम से वह अपने व्यक्तिगत अस्तित्व की रक्षा कर सकता है और अपनी स्वतन्त्रता का अपहरण होने से बचा सकता है। इस प्रकार अस्तित्ववाद अपने सम्बन्ध में उठाई गई शकाओं का समाधान करने का प्रयत्न नहीं करता और न इस प्रकार की प्रयत्नशीलता की आवश्यकता ही अनुभव करता है।

इन शकाओं की ओर अपना ध्यान वह तभी आकृष्ट करता है और उनके समाधान करने का प्रयत्न करता है, जब वे पूर्ण मानव से सम्बन्धित होकर अनिवार्य और अनुपेक्षणीय बन जाती हैं। ये शकाएँ केवल परम्परागत शंकाएँ नहीं हो सकती और न ही ये जिज्ञासा की अरुचिपूर्ण शकाएँ ही हो सकती हैं जो ज्ञान की शर्तों या



नैतिक एवं सौन्दर्यवादी निर्णयो से सम्बन्धित होती है, क्योंकि मनुष्य का स्वयं अपने से और इस बाह्य जगत से अलगाव की प्रवृत्ति से सम्बन्धित जो प्रश्न उठाए जाते हैं, वे सभी प्रश्न स्वयं उसके और इस वस्तुगत विश्व के अस्तित्व से सम्बन्धित हैं। इस अर्थ में अस्तित्ववाद कर इतिहास बहुत प्राचीन है और उसका सम्बन्ध दर्शनशास्त्र के प्रारम्भ से जोड़ा जा सकता है, जबकि वह इस बात की अपेक्षा सभी मानवों से करता है कि उन्हें जागना चाहिए और यह समझने का प्रयत्न करना चाहिए कि उनके मनुष्य होने का अन्ततः वास्तविक अर्थ क्या है। दूसरे शब्दों में वह पुनः यह चेतावनी देने का प्रयत्न करता है कि उनकी स्वतन्त्रता खतरे में है, जिसका अपहण किसी भी क्षण हो सकता है उनका अस्तित्व यहाँ कोई अर्थ नहीं रखता, जो किसी भी क्षण मिटाया जा सकता है। आश्चर्य है कि ऐसे सफ़ट के समय, जबकि उनकी स्वतन्त्रता, व्यक्तिगत सत्ता और अस्तित्व को इस सृष्टि के व्यापक परिवेश ने जबदेस्त चुनौती दी है, वे सो रहे हैं, या इस तरफ से असावधान हैं; और अपनी स्वतन्त्रता एवं अस्तित्व के सम्बन्ध में किंचित् मात्र भी चिंतित नहीं हैं। अस्तित्ववाद व्यक्ति के इस सोने से जागने और अपने को समझने की प्रेरणा देने की एक दार्शनिक प्रक्रिया है। यहाँ सात्रों के अनुनार चेतनशील होने का अर्थ यह है कि हम किसी वस्तु के प्रति चेतनशील हैं। चेतनशीलता किसी वस्तु के सम्बन्धित होती है और उससे अलग होती है। वह स्वयं अपने से न तो सम्बन्ध जोड़ती है और आत्मनिर्भर है। सृष्टि का सम्बन्ध अवश्य ही चेतना से विच्छिन्न किया जा सकता है, इसलिए नहीं कि चेतना महत्वपूर्ण स्थान रखती है या स्वतन्त्र है, वरन् इसीलिए कि वह इस सृष्टि में शून्य के रूप में आती है, जो विचार करता है, बल्कि सभी तत्वों का अलगाव है। यह अलगाव कभी पूर्ण नहीं होता। ज्ञान का मूलभूत आदर्श यह है कि किसी भी वस्तु की उसके मूलरूप से देखा और समझा जाए। किन्तु यह तभी सम्भव हो सकता है, जब चेतना वस्तु के साथ स्वयं अपने आप को पहचानने और तभी कोई चेतनशीलता नहीं हो सकती और न ज्ञान की सम्भावना हो सकती है। अतः ज्ञान का वह अर्थ नहीं है, जैसा कि कॉन्ट के सिद्धान्तों में प्रतिपादित किया है कि ज्ञान के माध्यम से हम वस्तुओं को स्वयं उनके मौलिक रूप में जानने और समझने में असमर्थ रहते हैं, वरन् सीधे सीधे तौर पर यह अर्थ है कि यह पूर्णतया मानवीय है और यह कि चेतनशीलता का अलगाव जिससे एक ऐसी सृष्टि का अस्तित्व प्रकाश में आता है, जिसे जाना जा सकता है।

ज्ञान हमें पूर्णता की स्थिति में ढकेल देता है। वहाँ वस्तुतः क्या है और उसकी आत्मा क्या है—सत्य रूप में जो जाना जाता है, वह कुछ और नहीं, वरन् वही पूर्णता है। किन्तु ज्ञान निश्चित रूप से मानवीय है। मानवीय होने के अतिरिक्त वह कुछ और हो ही नहीं सकता। और चूँकि शरीर और समझ दोनों स्वयं ही ज्ञान के प्रथम उद्देश्य हैं अतः वह बहुत अधिक तर्कसंगत नहीं होगा कि उन्हें ज्ञान के

अर्थ अथवा पृष्ठभूमि के रूप में समझा जाए। हम दूसरो के शरीर को जानते हैं और स्वयं हमारा शरीर दूसरो द्वारा जाना जाता है। इस प्रकार दूसरो का अस्तित्व और हमारा दूसरो से सम्बन्ध शरीर से सम्पृक्त होता है। एक व्यक्ति का दूसरे से सम्बन्ध क्यों है? इसका कोई बौद्धिक कारण बताने में यथार्थवाद और आदर्शवाद दोनों ही नितान्त रूप से असमर्थ रहे हैं। फलस्वरूप वे स्वयं के अस्तित्व के सिद्धान्त की एकमात्र निश्चिन्तता को भी अस्वीकृत करने में असमर्थ रहे हैं, जो विषयगत आदर्शवाद का चरम रूप है। एक व्यक्ति इस बात का अन्वेषण करता है कि उसकी स्वतन्त्रता दूसरो द्वारा नियंत्रित है और उसका एक वाह्यरूप है, जिसे वह कभी नहीं देख सकता और जो उसे पूर्णता प्रदान करती है। इस पूर्णता का सम्बन्ध मात्र मानव से होता है, जिसका जीवन समाप्त हो चुका है और जिसकी सम्भावनाएँ भी समाप्त हो चुकी हैं। दूसरे का ध्यान रखते हुए औपचारिकता में वह व्यक्ति खो जाता है। वह यह भी नहीं जानता कि उस ससार में जो उसका अपना नहीं है, उसका अस्तित्व कहाँ है? यही वह परिस्थिति है, जो घटित होती है जबकि वह दूसरे का उद्देश्य बन जाता है और वही उसका इस संसार में संगठन करता है। यह सम्बन्ध इस ससार में मैं शरीरों के मध्य वस्तुगत सम्बन्ध नहीं है, यह ससार के मध्य कोई सम्बन्ध ही नहीं है। उस व्यक्ति की उच्चता पीछे छूट जाती है और वह दूसरे की उच्चता के विद्यमान होने के यथेष्ट प्रमाण सामने होने का अनुभव करता है। इस अनुभव में स्वयं के अस्तित्व के सिद्धान्त की एकमात्र निश्चिन्तता का बहिष्कार ही नहीं होता, बरन् पूर्णतया खण्डित हो जाता है। यह सब दूसरो का ध्यान रखने की औपचारिकता के ही कारण होता है। उस व्यक्ति का और दूसरे का अलग-दो शरीरों के अलग-दो भाति नहीं है, जो इस ससार में किसी तीसरे के लिए किया जाता है। स्वयं अपने को निश्चित करने के लिए वह व्यक्ति स्वयं अपने को दूसरे का उद्देश्य स्वीकार लेता है। जैसा कि ऊपर स्पष्ट किया जा चुका है, चेतनशील होने का अर्थ है कि इस विश्व की पृष्ठभूमि पर किसी वस्तु के प्रति चेतनशील होना। यह चेतनशीलता प्रभावशाली तो है, पर सर्वज्ञ नहीं है। इसे जाना नहीं जा सकता। इस प्रकार शरीर तीन दिशाओं में अपना अस्तित्व बनाए रखता है। वह व्यक्ति अपना शरीर जीता है। उसका शरीर दूसरो द्वारा जाना और प्रयुक्त किया जाता है और जैसे कि वह दूसरा उसके लिए विषय है और वह स्वयं अपने लिए ही अपना अस्तित्व रखता है, जिसे दूसरा एक शरीर के रूप में ही जानता है। प्रेम में यह दूसरे की स्वतन्त्रता ही होती है, जिसे वह जोड़ना चाहता है, या स्वतन्त्रता के रूप में हस्तगत करना चाहता है। क्योंकि यह दूसरे की स्वतन्त्रता ही होती है, जो एक को दूसरे से अलग करती है। प्रेम करने में वह यह चाहता है कि जिससे वह प्रेम करता है, वह उसे अपना उद्देश्य बनाये रखने के लिए ही अपना अस्तित्व

बनाए रखे और इस प्रकार वह उसके अस्तित्व को अक्षुण्ण बनाए रखने का कारण बने। इसीसे उसे अस्तित्व प्राप्त होता है। वह जिससे प्रेम किया जाता है, तभी प्रेमी बन पाता है, जब उसके अन्दर यह इच्छा दृढ़ हो जाती है कि कोई उससे प्रेम करे। पर कुछ भी हो, हम दूसरे की स्वतन्त्रता का चाहे जितना भी सम्मान क्यों न करें और इसके निराकरण का कोई उपाय क्यों न करे, स्वयं हमारा अस्तित्व दूसरो की स्वतन्त्रता का अपहरण करके उसे नियन्त्रित कर देता है। यहां तक कि आत्महत्या भी इस मौलिक स्थिति में कोई परिवर्तन नहीं ला सकती।

इस सम्बन्ध में यह उल्लेखनीय है कि एक व्यक्ति किसी दूसरे की स्वतन्त्रता हस्तगत नहीं कर सकता और जब वह किसी दूसरे के ध्यान का उद्देश्य बन जाता है, तब वह बदले में स्वयं अपना ध्यान उसे दे देता है, गोयाकि दो स्वतन्त्रता सर्वोच्चता के लिए परस्पर सघर्ष कर सकती है। पर ज्योंही वह दूसरे को अपना ध्यान दे देता है, दूसरा व्यक्ति तुरन्त ही उसका उद्देश्य बन जाता है। इस अर्थ में एक दूसरे से घृणा करने की प्रक्रिया में एक वस्तु किसी विशेष वस्तु से घृणा नहीं करती, वरन् उन तत्वों से घृणा करती है, जिसके माध्यम से वह दूसरा व्यक्ति इसे अपना उद्देश्य बना लेता है और इन तत्वों से घृणा करके वह व्यक्ति सबको समूल नष्ट करने की इच्छा को जन्म देता है। यह दूसरो के अस्तित्व का सामान्य नियम है। घृणा एक कलकित भावना है, क्योंकि इसका उद्देश्य एक दूसरे की स्वतन्त्रता को नष्ट करना होता है। इस घृणा की निन्दा होनी चाहिए, पर यदि किसी प्रकार घृणा की विजय हो भी जाती है, तो भी यह दूसरे की चेतना से कभी छुटकारा नहीं पा सकती और स्वयं के अस्तित्व के सिद्धान्त की एकमात्र निश्चिन्तता के खोए हुए तत्वों को पुनः प्रतिष्ठापित नहीं कर सकती। घृणा वस्तुतः निराशा का अन्तिम अस्त्र है और ठीक जैसे कि अपने संगठन के रूप में हम दूसरो के लिए अपने अस्तित्व के सम्बन्ध में चेतनशील रहते हैं, उसी प्रकार हम यह भी जानते हैं कि मानवता के अस्तित्व के परिवेश में अधिक मात्रा में चेतनशीलता की सम्भावना बनी रहती है। यह दूसरो के लिए या तो उद्देश्य या विषय के रूप में अपना अस्तित्व बनाए रखती है। यह स्मरण रखना चाहिये कि स्वतन्त्रता मानव स्वभाव की उत्पत्ति नहीं है, वरन् मानव अस्तित्व है। इस स्वतन्त्रता का मूलोच्छेदन किया जा सकता है, पर इसे पूर्णतया नष्ट नहीं किया जा सकता। यह सृष्टि मृत्युगत है और अतीतकालीन सृष्टि है। जीवन की स्वतन्त्रता का अर्थ अलग्गव है। इस सृष्टि में मनुष्य की उपस्थिति जीवित रहने का रूप नहीं, वरन् कार्य करने का एक रूप है, चुनाव करने और अपने आपको बनाने का रूप है। इस प्रकार स्वतन्त्रता-स्वयं नहीं जीती, यह मनुष्य के जीवित रहने की प्रक्रिया है।” रिपब्लिक ऑफ साइलेन्स” में सार्त्र ने कहा है कि हम कभी भी उतना अधिक स्वतन्त्र नहीं थे, जितना

जर्मन आधिपत्य के दिनों में। हम अपना सभी अधिकार यहाँ तक कि बोलने का अधिकार भी खो चुके थे। प्रतिदिन खुली आखों अपना अपमान देखते और इसे मौन रहकर सहना पड़ता। एक न एक बहाने से श्रमिक, यहूदी, या राजनीतिक बन्दी के रूप में भुण्ड के भुण्ड लोग देश से बाहर निकाले जाते। सब कहीं अखबारों में, सिनेमा में, सूचना पटों पर हम अपनी वह निराश और निर्जीव शक्ल देखते जो हमारे विजेता दिखाना चाहते। और इसी सब कुछ के चलते हम स्वतन्त्र थे। चूँकि नाजी जहर हमारे विचारों में पूर्णतया भर रहा था, अतः प्रत्येक उचित धारणा एक विजय थी, चूँकि शक्तिशाली पुलिस हमारी जबानें बन्द करने के प्रयास में सलग्न थी, अतः प्रत्येक शब्द सिद्धान्त को उद्घोषित करता था। चूँकि पुलिस निरन्तर हमारे पीछे पड़ी थी, इसलिए हर मुद्रा एक शान्त सकल्प या प्रतिश्रुति थी। चूँकि परिस्थितियाँ सदैव ही अत्याचारों से परिपूर्ण थी, इसलिए उन्होंने हमें एक असम्भव अस्तित्व, जो मनुष्य की निर्यात थी, जीने के योग्य बनाया। देश-निष्कासन, कारावास और विशेष रूप से मृत्यु (जिन्हें हम प्रसन्नता के दिनों में भोगने से कतराते हैं) हमारे लिए अभ्यास की चीज़ें बन गयीं। हमने जाना कि वे चीज़ें न तो अपरिहार्य अघटनाएँ हैं, न तो स्थिर और शाश्वत खतरे फिर भी यह हमारी नियति हैं, मनुष्य के रूप में हमारे लिए यथार्थ जीवन के स्रोत। प्रत्येक क्षण हम इस सामान्य कथन के पूर्ण अर्थ के साथ जीते रहे कि मनुष्य नाशवान है।' और हमसे प्रत्येक ने जीवन का जो चुनाव किया, वह एक उचित निर्णय था, क्योंकि वह मृत्यु, के आमने-सामने खड़े होकर किया गया। उन्हें मात्र इन्हीं शब्दों में प्रकट किया जा सकता था, चाहे मृत्यु, किन्तु ' ! और मैं यह मात्र उन बुद्धिजीवियों के सम्बन्ध में नहीं कह रहा, जो प्रतिरोध आन्दोलन में सम्मिलित थे, वरन् उन तमाम फ्रान्सिसियों के सम्बन्ध में भी, जो चार वर्षों तक रात दिन कभी भी, किसी क्षण सिर्फ नहीं' कहने के लिये प्रस्तुत थे। उस निर्दय व्यवहार ने हमें उस स्थिति में पहुँचा दिया, जहाँ मात्र ऐसे ही प्रश्न पूछे जा सकते थे, जैसा मनुष्य कभी भी शान्ति के दिनों में नहीं पूछता। हमसे कभी जो प्रतिरोध आन्दोलन के बारे में थोड़ा बहुत भी जानते थे, अपने से ही पूछते थे, 'यदि उन्होंने सीमा का अतिक्रमण कर हम पर अत्याचार करना प्रारम्भ किया, तो क्या मैं मौन रहने में सफल हो सकूँगा ?' इस तरह स्वतन्त्रता का मौलिक प्रश्न उपस्थित हुआ और हम उस वेदी पर खड़े हो गये, जहाँ वह गम्भीर ज्ञान प्राप्त होता है, जो एक मनुष्य स्वयं अपने से ही पा सकता है। क्योंकि मनुष्य जीवन के रहस्य उसका 'ईडिप्स कॉम्प्लेक्स' या हीनता ग्रन्थि नहीं है, वरन् यह उसकी निजी स्वतन्त्रता की स्थापना मृत्यु और अत्याचारों को सहने की शक्ति की सीमा है। फरार रहकर छिपे तौर से प्रतिरोध आन्दोलन का कार्य करने वालों के लिए यह लड़ाई सर्वथा भिन्न ढंग की थी। देखें तो सैनिकों की तरह नहीं लड़ते थे, अकेले, उत्साहपूर्ण भिन्नता

के एक शब्द के बिना भी, फिर भी हृदय की अन्यतम एकात्मिकता में, वे हमारे ही थे, जिनकी वे रक्षा कर रहे थे, साथी जो उनके साथ प्रतिरोध आन्दोलन में कार्य कर रहे थे। पूर्ण एकात्मिकता में पूर्ण उत्तरदायित्व—क्या यही स्वतन्त्रता की भी परिभाषा नहीं है ?

सात्र के अनुसार वस्तुओं का निर्णय वस्तुओं के द्वारा ही होता है, स्वतन्त्र होने के कारण मानव मस्तिष्क किसी प्रकार के नियंत्रण को सहन नहीं करना चाहता। स्वतन्त्रता क्या है—इसके उत्तर में नीत्शे ने कहा था कि यह आत्म उत्तरदायित्व की इच्छा के अतिरिक्त और क्या है, सात्र के 'कमिटमेंट' या प्रतिश्रुति का बीज नीत्शे के इसी मत में अन्तर्निहित है। 'द रज आंव रीजन' तथा 'रिप्राइव' में सात्र ने इसे और भी स्पष्ट किया है। अन्ध प्रतिश्रुति, विशेषतया एक निश्चित लक्ष्य के लिए प्रचारित किसी मत या पद्धति के प्रति प्रतिश्रुति, चेतना के साथ बलात्कार है। मनुष्य समाज या समूहों से असम्पृक्त नहीं रह सकता और न चाहते हुये भी उसे इनसे सम्बन्ध बनाए रखना पड़ता है, अतः उत्तरदायित्व की भावना के प्रति प्रतिश्रुति अनिवार्य है। प्रतिश्रुति स्वयं की स्वतन्त्रता के प्रति होनी चाहिए, साथ ही मानव नियति के परस्पर-आवलम्बन के प्रति। सात्र की प्रतिश्रुति की पवित्रता एवं गम्भीरता मृत्यु के साक्ष्य से प्रमाणित हुई। वह ईमानदारी के साथ प्रतिश्रुत है या नहीं, इसका निर्णय कोई अन्य शक्ति स्वयं नहीं कर सकता है। सात्र के अनुसार साहित्य और स्वतन्त्रता का सम्बन्ध अन्वोन्याश्रित है। साहित्य अपनी स्वतन्त्रता की अभिव्यक्ति मात्र नहीं, एक सामाजिक वस्तु है, अतः लेखक में पाठक के अस्तित्व का बोध होना एक अनिवार्य प्रक्रिया है। लेखक का एकमात्र उद्देश्य होता है कि वह सृष्टि का चित्रण पाठकों के सामने इस प्रकार करे कि स्वतन्त्रत स्थितियाँ मनुष्य में और भी अधिक स्वतन्त्रता की भावना का प्रचार एवं प्रसार कर सके। या लेखक के लिए आवश्यक होता है क्योंकि वह पाठकों से मूल्यों के मानदण्ड, विचार एवं और पूर्ण सजगता के स्वतन्त्र सहयोग की अपेक्षा करता है। प्रत्येक ऐतिहासिक स्थिति में लेखक की सृजनशीलता के साथ-साथ विनाश की क्षमता की परीक्षा होती है और पाठक के सामने इस बात का स्पष्टीकरण करना ही उसका दायित्व होना चाहिये। सात्र का विचार है कि साहित्य एक क्रान्तिपूर्ण जाति की सञ्ज्ञेष्ठिविटी है। यहाँ यह स्वीकृत कर लिया गया है कि व्यक्ति की मौलिक रचि कुछ और नहीं वह मार्ग है, जिसमें व्यक्ति स्वयं अपने को अपने से और इस ससार से असम्पृक्त करता है, 'बीइंग एण्ड नॉथिंगनेस' में उसने लिखा है कि यह उसके इस ससार में रहने का ढंग है। इसके आगे कदम बढ़ाना बिल्कुल ही सम्भव नहीं है। यह विश्लेषण एक अस्तित्ववादी मनोविश्लेषण की सम्भावना की ओर संकेत करता है, जिसके माध्यम से व्यक्तित्व और व्यवहार को समझा और समझाया जा सकता है। यह फ्रायड द्वारा प्रतिपादित मनोविश्लेषण के सिद्धान्त

विशेषतया उसके अतीतकालीन घटनाओं, अतृप्त आकांक्षाओं, वासनाओं एवं कामनाओं वाले अवचेतन मन के सिद्धान्त से भिन्न है। यह परिस्थितियों एवं वातावरण के दबाव पर बल देता है। व्यक्ति स्वयं अपने कार्यों से अपने चारों ओर परिवेश को अर्थ की अभिव्यक्ति देना है, साथ ही उन घटनाओं को भी, जो उसके कार्यों को प्रभावित करती हैं। वह स्वयं अपनी परिस्थिति निमित्त करता और स्वयं ही उसके प्रति उत्तरदायी है। यही वह स्थिति है, जिसमें व्यक्ति स्वतन्त्र होता है और जब वह व्यक्ति जो कुछ वहाँ है, उससे अपनी चेतनशीलता में अलग हो जाता है, तब वह सृष्टि का निर्णय नहीं करता, वरन् उसमें अस्तित्व और अपने लिये उसके अर्थ का निर्माण करता है।

सार्त्र के अनुसार मृत्यु आकस्मिक होती है, इसीलिए वह निन्दनीय है। वह जीवन को उसके अर्थ की अभिव्यक्ति में असमर्थ रखती है, वह उस अर्थ को सन्देह एवं रहस्य की स्थिति में छोड़ सकती है अतः मृत्यु किसी व्यक्ति की विचित्र सम्भावना नहीं हो सकती। जीवन स्वयं अपने अर्थ का निर्णय करती है, क्योंकि वह सदैव रहस्यमय रहता है। मृत्यु जीवन की ही भाँति शुद्ध सत्य है। व्यक्ति की स्वतन्त्रता में उत्तरदायित्व की भावना निहित रहती है। इस उत्तरदायित्व से बच निकलने की किसी सम्भावना के बिना व्यक्ति अपने उद्देश्यों के प्रति स्वयं ही उत्तरदायी होता है क्योंकि वह केवल उसका अपना उद्देश्य होता है और वही उद्देश्य उसकी स्थितियों को निश्चित करता है। वह जीया जाता है, सहा नहीं जाता और व्यक्ति अपने जीवन की ऊँची-नीची राहों अच्छे-बुरे कार्यों के प्रति स्वयं उत्तरदायी होता है, क्योंकि वह अपने जीवन इतिहास का लेखक होता है। यहाँ तक कि यदि उसके जीवन में कोई युद्ध होता है, तो वह उस युद्ध के लिए उत्तरदायी है। सार्त्र के इस अस्तित्ववादी सिद्धान्त को यह कह कर कि उसका दर्शन निराशावादी और घुटन से परिपूर्ण है, तिरस्कृत किए जाने का प्रयत्न किया जाता है। उस पर यह भी दोषारोपण लगाया जाता है कि उसका सिद्धान्त मानव जीवन की समस्याओं पर कोई प्रकाश नहीं डालता और न किसी को इस बात में सहायता देता है कि वह कैसे और भी अच्छे एवं तर्क सगत ढंग से अपना जीवन जी सके।

आँचलिक कहानियों में किसी अचल विशेष, स्थान विशेष या ग्राम विशेष को कथानक का आधार बनाया जाता है। मानव-जीवन का फैलाव अत्यन्त विस्तृत एवं व्यापक है और आँचलिक कहानीकार बजाय उस व्यापक फैलाव में जाने के एक छोटे से अचल को चुन लेता है! वहाँ के रीति-रिवाजों, धर्म-संस्कृति, सामाजिक एवं राजनीतिक प्रभाव एवं स्थिति तथा मानवीय प्रवृत्तियों को वह विस्तृत परिवेश में विलीन करने का कलात्मक प्रयास करता है, जिससे वह कहानी एक अचल विशेष की होते हुए भी सर्वजनीयता प्राप्त कर लेती है। आँचलिकता परिपाश्वर्य के स्थान पर

यथार्थ को स्थायी महत्व प्रदान करती है। सत्यान्वेषण की प्रवृत्ति आँचलिकता में भी उतनी ही गहन होती है, जितनी अन्य कहानियों में। कथा के एक अचल विशेष तक सीमित होने के कारण उसमें किसी भी रूप में सीमितता नहीं आ जाती। कहानीकार की कलात्मकता एवं व्यापक जीवन दृष्टि उसे निरन्तर नवीन आयाम प्रदान करती है जिससे वह व्यापक परिवेश प्राप्त कर लेती है। वस्तुतः अचल है क्या ? कहा गया है, वह परिवेश है और परिवेश का चित्रण कहानी की सीमा-रेखा से बहिष्कृत है, चाहे वह नगरीय परिवेश हो, या ग्रामीण। फिर नगरीय परिवेश को कुठाग्रस्त, विकृत एवं ग्रामीण परिवेश को 'उदात्त', 'स्थायी' कहने का किसी को कोई अधिकार नहीं होना चाहिये। पर यह तर्क सगत नहीं है। पहली बात तो यह है कि ग्रामीण परिवेश आज की परिवर्तित परिस्थितियों में अब भी नगरीय परिवेश की तुलना में आदर्श और यथार्थ की दो सीमा रेखाओं में उदात्त तत्वों पर आधारित है। मानव मूल्य, सहानुभूति, प्रेम और आत्मीयता का बहिष्कार ग्रामीण अचल से अभी उस अंश में नहीं हो पाया है, जिम मात्रा में नगरीय परिवेश से तिरोहित होते जा रहे हैं। दूसरी बात यह है कि चूँकि ग्रामीण परिवेश में 'उदात्त' एवं 'स्थायी' तत्व अधिक हैं, इसीलिये आँचलिक कहानियों की रचना का आधार ग्रामीण अचल को बनाया जाता है। वस्तुतः इस आँचलिकता का यह उद्देश्य ही नहीं होता और जब अचल क्या है—का उत्तर देने का प्रयत्न किया जाता है, तो नगरीय और ग्रामीण अचलों की बात उठाकर उस पर उदात्त एवं स्थायी तत्वों की लीपापोती करना बड़ा अर्थहीन प्रतीत होना है। यह अचल ग्रामीण भी हो सकता है, नगरीय भी। यह अचल एक कस्बे का भी हो सकता है, एक मुहल्ले का भी। इस प्रकार अचल का अर्थ ग्राम या नगर ही नहीं होता। आँचलिक कहानियों में किसी अचल विशेष को कथा का आधार बनाकर वहाँ की सामान्य प्रवृत्तियों को व्यापक परिवेश में चित्रित करने का प्रयत्न किया जाता है। फिर प्रश्न उठ सकता है कि सामान्य प्रवृत्तियाँ क्या हैं ? सामान्य प्रवृत्तियों से मेरा अभिप्राय उस अचल की संस्कृति, मान्यता, मानवीय स्वभाव, छल कपट, ईर्ष्या-द्वेष-प्रेम सहानुभूति, लोकभाषा, लोकव्यवहार तथा सामाजिक-राजनीतिक प्रभाव एवं स्थिति से हैं। इस सीमित कथा की पूर्णता भी लेखक के लिए 'पूर्ण' रहती है, वह इसे समूचे राष्ट्र की सामान्य परिस्थितियों से सम्बद्ध कर 'पूर्ण' और सर्वजनीन बनाने का प्रयत्न करता है।

धर्मवीर भारती

निम्न एवं मध्यवर्ग के यथार्थ को लेकर धर्मवीर भारती ने अनेक श्रेष्ठ कहानियाँ लिखी हैं। उन्होंने कम लिखा है, पर निरन्तर बेहतर लिखना ही उनका लक्ष्य रहा है। वे वस्तुतः सामाजिक परिधि की यथार्थता को अभिव्यक्ति देने वाले कहानीकार हैं, इसलिए उनकी कहानियों में समष्टि चिंतन का ही प्रकाश हुआ है।

उन्होंने समाज के कटु यथार्थ को बहुत निकट से देखा है, स्वयं झेला है और स्वानुभूति के स्तर पर लाकर उसका प्रभावशाली चित्रण भी किया है। चूँकि वे सफल कवि भी हैं, इसलिए उनकी कहानियों में काव्यात्मकता के साथ मधुरता का आ जाना स्वाभाविक ही है, पर यह उन्हें सत्य विमुख या अतिरिक्त रूप से भावुक नहीं बनाती, वरन् उनकी कहानियों में अपूर्व संवेदनशीलता उत्पन्न करती है। धर्मवीर भारती का एक कहानी संग्रह 'चाँद और टूटे हुए लोग' वर्षों पूर्व प्रकाशित हुआ था। उसके बाद उनकी कुछ प्रसिद्ध कहानियाँ 'गुल की बन्नो', 'सावित्री नम्बर दो', 'यह मेरे लिए नहीं' तथा 'बन्द गली का आखिरी मकान' आदि प्रकाशित और चर्चित हुई हैं। इनके अतिरिक्त उनकी दूसरी उल्लेखनीय कहानियाँ 'मुर्दों का गाँव', 'हरिनाकुश का बेटा', 'धुआँ', 'मरीज नम्बर सात', 'अगला अवतार', 'कुलटा' तथा 'चाँद और टूटे हुए लोग' आदि हैं। धर्मवीर भारती की कहानियाँ नगरीय धरातल पर अधिक टिकी हैं और वहाँ के निम्न मध्यवर्ग के जीवन का उन्होंने अत्यन्त सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि एवं यथार्थता से चित्रण किया है। वे प्रारम्भ में प्रगतिशील आन्दोलन के साथ रहे हैं और उनकी कहानियों पर इसकी छाप स्पष्ट देखी जा सकती है। पर भारती की कहानियों में दूसरे तथाकथित प्रगतिवादियों की भाँति सिद्धान्तवादिता अथवा प्रत्येक वाक्य में सत्य के चाँद और सूरज उगाने के बजाय आस्था, विश्वास भरे सकलप और सघर्षशील क्षमता की प्रवृत्ति प्राप्त होती है, जिसके कारण ही उनकी कहानियाँ विशिष्टता प्राप्त कर सकी है। भारती के पास कोई 'सिद्धान्त' नहीं है, वे सिद्धान्तवादी हैं भी नहीं—उनके पास एक दृष्टिकोण है, जो युग बोध एवं भाव बोध, यथार्थ जीवन परिवेश, आस्था एवं सकलप तथा प्रगतिशीलता से समन्वित है, जिसके कारण धर्मवीर भारती की कहानियों में एक सजग कलाकार की वह गहरी स्वस्थ जीवन दृष्टि मिलती है, जिसमें सामाजिक विकृतियों एवं असंगतियों के निराकरण और नये सामाजिक रूप विधान की स्थापना की अकुलाहट है, साथ ही व्यक्ति की गरिमा एवं उसके व्यक्तित्व की प्रतिष्ठा की भावना भी है।

इसका अभिप्राय यह न लगाना चाहिए कि धर्मवीर भारती जब व्यक्ति की गरिमा एवं उसके व्यक्तित्व की प्रतिष्ठा [यह मेरे लिए नहीं, सावित्री नम्बर दो, चाँद और टूटे हुए लोग] का प्रयत्न करते हैं, तो वे व्यक्तिवादी हो जाते हैं। भारती का दृष्टिकोण समाज सापेक्ष है, पर वे व्यक्ति सापेक्षता की भी उपेक्षा नहीं करते और इन्हीं दोनों बिन्दुओं के मध्य उनकी कहानी कला विकसित होती है। न वे समाज की उपेक्षा करना चाहते हैं और न व्यक्ति की ख्याति को उसके यथार्थ परिवेश में देखकर वे परस्पर सामंजस्य की स्थिति उत्पन्न करना चाहते हैं क्योंकि एक गहरी जीवन दृष्टि सम्पन्न कलाकार की भाँति वे समझते हैं कि व्यक्ति को यदि उसके यथार्थ जीवन परिवेश से असम्बन्धित कर दिया जाएगा, तो वह निर्जीव हो जाएगा और यदि



समाज सापेक्षता की घुन में व्यक्ति की उपेक्षा की जाएगी, तो वह दृष्टिकोण एकांगी होगा, फलतः अवांछनीय भी। अपनी कहानी में उन्होंने इस समन्वय को सफलतापूर्वक प्रस्तुत किया है। उनका प्रगतिशील दृष्टिकोण एक ओर उन्हें रूढ़ियों अव्यावहारिक परम्पराओं, अन्याय एवं सामाजिक असमानता से उत्पन्न विसंगतियों के प्रति विद्रोह करने के लिए विवश करता है, वहीं आधुनिकता के फैशन में वह कर तथाकथित नवीन जीवन परिवेश को यो ही स्वीकारने के लिये भी नहीं प्रेरित करती। उन्होंने भविष्य का एक यथार्थ स्वप्न देखा है, जो प्रत्येक आस्थावादी कलाकार देखता है, जिसमें मानवीय चेतन सत्ता के ऊपर से अन्धेरे दम घुटने वाले बादल हटेंगे और आशा एवं विश्वास की नवीन ज्योति उजागर होगी। पर भारती ने अपने इस सपने को किसी कहानी पर आरोपित करने की चेष्टा नहीं की है और न इसे उभारने के लिए कोई लम्बी-चौड़ी भूमिका ही बाँधी है। उन्होंने निम्न मध्यवर्ग के बहु-विधिय जीवन पक्षों, समस्याओं एवं स्थितियों का अत्यंत यथार्थ चित्रण ही इस प्रकार कुशलता से किया है कि उनका दृष्टिकोण पूरी सशक्तता से सामने उभर कर आता है, चाहे वह दीनू (यह मेरे लिये नहीं) की पुकार हो, बेबसी हो और परिस्थितियों से ऊपर उठने की छटपटाहट हो, या सावित्री (सावित्री नम्बर दो) की कष्टना हो, जो अनेक प्रश्न उपस्थित करती है और मानवीय उत्पीड़न एवं नियति का एक क्रूर मजाक बन जाती है। वास्तव में यथार्थ चित्रण की यही सफलता होती है कि लेखक अपनी ओर से आदर्श की कोई बात आरोपित न करे, कोई समाधान न प्रस्तुत करे, कोई सस्था न बनाए, वरन् वह यथार्थ स्थितियों का संयोजन ही इस प्रकार करे कि वे कहानियाँ स्वयं अपने आदर्श को स्पष्ट करें और अपनी प्रस्तुतीकरण की ही शैली में समाधान प्रस्तुत करे—धर्मवीर भारती अपनी कहानियों में इस दृष्टि से सफल रहे हैं।

धर्मवीर भारती अपने को स्वतः में सम्पूर्ण, निःसर्ग, निरपेक्ष, सत्य नहीं स्वीकारते। उनकी कहानियों पर स्वभावतः उनकी परिस्थितियों, जीवन में आने और आकर चले जाने वाले लोग, समाज, वर्ग, संघर्ष, समकालीन राजनीतिक और साहित्यिक प्रवृत्तियों का यथेष्ट प्रभाव पड़ा है। उन्होंने एक स्थान पर लिखा है कि कितना अजीब अकेलापन है—राह है—कदम है, घर है, लेकिन कुछ भी नहीं। एक विराट् अस्तित्व। अंधेरा, अनिश्चय विराट्, अथाह और उसके समक्ष में—निहत्था—अपने अतीत और भविष्य से भी वंचित। जहाँ पहुँचा था, वहाँ से चला हूँ, जहाँ से चला था, वहाँ जा रहा हूँ, पर जहाँ पहुँचा था, वह डूब चुका है और जहाँ जाना है, वह पता नहीं, अन्धेरे के पार है भी या नहीं। एक विराट् अस्तित्व, शून्य अन्धकार इसीलिए भारती स्वीकारते हैं कि शायद हम यह यात्रा जीवन भर करते रहेंगे हैं और कितनी बार, यह अस्तित्व, यह शून्य हमको जीने लगता है और हम पाते हैं कि हमारा समस्त आसपास उजाला, भीड़भाड़, विज्ञान, दर्शन अकस्मात् अस्तित्व में

लीन हो गया है, लेकिन नहीं है। अन्धेरे में है हम—अकेले, निहत्थे, असहाय ? या शायद हम भी नहीं सिर्फ प्रगाढ़ अन्धकार में निहत्थे हाथों की टटोल खोज, खोज... लेकिन फिर हम पाते हैं कि हम बच गये हैं \*। होता क्या है, कहना कठिन है। बाहर सिर्फ इतना होता है कि यन्त्रचालित गति से कदम उठते जाते हैं। इस दौरान में अन्दर क्या घटित होता है इसका अनुमान करना कठिन है... शायद होता है कि हमारे अतीत और भविष्य का जगत दोनों अकस्मात् मिथ्या पड़ जाते हैं। बीच में बच जाते हैं हम; वर्तमान क्षण के वह पत्र पर, और ताकि हम जीते रहें—ससार को पुन उत्पन्न होना पड़ता है भय में से, यातना में से, शून्य में से। उनकी धारणा है कि शायद ससार यथावत् रहता है। केवल अतीत और भविष्य से पूर्णतः विच्छिन्न होकर हम अपने अन्दर कहीं मृत हो जाते हैं और उस क्षण फिर हम अपने को रचते हैं और फिर सबको नये सिरे से धारण करते हैं। यहाँ भारती को शका होती है कि शायद न ससार नष्ट होता है न हम। केवल हमारी पुरानी जगत-चेतना अकस्मात् बिल्कुल शून्य पड़ जाती है—अतीत और भविष्य के प्रति, बाह्य और अन्तर के प्रति, सारे आद्यावधि स्थापित सम्बन्ध अकस्मात् टूट जाते हैं और हम फिर नितान्त शून्य में से उबरकर उन सम्बन्ध सूत्रों को नये स्तर पर जोड़ते हैं और अपने नव-रचित सम्बन्धों के वर्तमान आधार पर हम अपने अतीत और भविष्य की नित नूतन उपलब्धि करते हैं। वे कुछ इस ढंग से सोचते हैं कि शायद हम भी रहते हैं और ससार भी। कुछ नष्ट नहीं होता। जहाँ से हम चलते हैं वह भी और जहाँ तक हम पहुँचते हैं, वह भी। हम दोनों को जी चुके होते हैं, अपने में धारण किए होते हैं लेकिन अकस्मात् किसी एक क्षण में हम पाते हैं कि यह सब है तो, पर अकस्मात् हमारे लिए अर्थहीन हो गया है, अनिश्चित हो गया है और हम विराट् शून्य में अकेले छूटते जा रहे हैं और हम अकेले छूटना नहीं चाहते। जीना चाहते हैं और अनस्तित्व में से अस्तित्व पाने के लिए अभिव्यक्त करना चाहते हैं अपने को और बिना ससार को हम अपने को अभिव्यक्त कैसे करेंगे, अतः हम किसी एक स्तर पर मूल्य और अर्थ देते हैं हर चीज को और हर चीज के माध्यम से अपने को। पाए हुए और पाकर खोये हुए ससार को किसी एक स्तर पर 'रचते' हैं। ऐसे स्तर पर जहाँ कुछ भी फिर कभी धुँधला और अर्थहीन न पड़े। इसी व्यापक पृष्ठभूमि पर धर्मवीर भारती की कहानियों का मूल्यांकन होना चाहिए। उनकी कहानियों के निम्नलिखित वर्गीकरण किए जा सकते हैं।

१—एक वर्ग सामाजिक यथार्थ को तटस्थ एवं निःसंग भाव से लेकर चलने वाली कहानियों का है, जैसे 'चाँद और दूटे हुए लोग', 'मुर्दों का गाँव', आदि कहानियाँ।

२—दूसरा वर्ग चरित्र विश्लेषण करने वाली कहानियों का है, जैसे 'गुल की

बन्नो', 'सावित्री नम्बर दो' तथा 'हरिनाकुश का बेटा' आदि कहानियाँ।

३—तीसरा वर्ग साकेतिक कहानियों का है, जैसे 'धुआँ' कहानी।

४—नैतिक, सामाजिक एवं वैयक्तिक आलोचना सम्बन्धी कहानियाँ, जैसे 'यह मेरे लिए नहीं', 'कुलटा' तथा 'मरीज नम्बर सात' आदि कहानियाँ।

धर्मवीर भारती ने इन कहानियों में कथानक का सगुण दो प्रणालियों के आधार पर किया है—आन्तरिक प्रेरणाओं के आधार पर, दूसरे बाह्य सन्दर्भों के आधार पर। उनकी कहानियों में कथा सूत्र स्पष्ट रहते हैं, क्योंकि अतिरिक्त रूप से चमत्कृत करने या सायास रूप से बौद्धिकता एवं दुर्बलता उत्पन्न करने की भारती कभी चेष्टा नहीं करते। पात्रों एवं कथासूत्रों का अन्योन्याश्रित सम्बन्ध स्थापित करने में वे पूर्णतया सफल रहते हैं। इस प्रक्रिया में यद्यपि सूक्ष्म से सूक्ष्मतर जाने की प्रवृत्ति लक्षित होती है, पर इनमें सवेदनशीलता उत्पन्न करने और प्रत्येक भाव को स्वानुभूति के स्तर पर लाकर प्रस्तुत करने की प्रयत्नशीलता भी दृष्टिगत होती है, जिससे एक ओर जहाँ कहानियों में सश्लिष्ट गुणों का समावेश हुआ है, वहीं उनमें सहजता एवं स्वाभाविकता की वृत्ति भी आई है। इन कहानियों में पूरे से एक को पा लेने और एक इकाई के माध्यम से पूरे परिवेश को खोजने और उसे इकाई से सम्बद्ध करने की प्रवृत्ति स्पष्टतया लक्षित होती है। इन कहानियों में जीवन में जीए हुए अनुभूतियों, सवेदनाओं—सुख-दुख को स्वानुभूति के स्तर पर लाया जाकर चित्रित किया गया है, जिसमें लेखक होते हुए भी पूर्णतया निःसंग हैं और यह निर्व्यक्तिकता एवं तटस्थता ही इन कहानियों को स्वतंत्र अस्तित्व एवं गहन सवेदन-शीलता प्रदान करती है। इन कहानियों में जो उल्लेखनीय तथा स्पष्ट होता है, वह यह कि धर्मवीर भारती की अपनी चरम निजी अनुभूति और व्यापक ससार, क्षण और निरवधि-काल के मध्य अंधेरी राह पर कहीं एक भूमि है, जहाँ शून्य को पराजित कर हम 'रचते' हैं स्थायित्व देने के लिए और सार्थकता पाने के लिए। इसका कारण कदाचित् यह है कि धर्मवीर भारती यह स्वीकारते हैं कि एक महत्वपूर्ण भावस्थिति है, जो अपने को रचनाकार मानते हुए भी अपने को सामान्य से पृथक् नहीं मानती; रोजमर्रा की जिन्दगी में अपने को परदेशिनी नहीं मानती। ऐसे लोग असाधारणता का बाना नहीं ओढ़ते, सहज रूप में जीवन को सम्पूर्ण परिवेश में जीने के हामी हैं, व्यक्तित्व को हारते नहीं, जगत् को अस्वीकारते नहीं और अपने हर अकेलेपन में अभिव्यक्ति के द्वारा अपने को 'सर्व' से 'प्रत्येक' से जोड़ने की चेष्टा करते हैं। राह उनकी अवेरी होगी ही, पर इससे क्या, वे रचते भी तो उसी में से हैं। भारती की कहानियों में प्रारम्भ, विस्तार एवं अन्त बड़े ही कलात्मक ढंग से होता है। उन्होंने अपनी कहानियों का प्रारम्भ प्रायः नाटकीय ढंग से किया है, जिसमें औत्सुक्य रहता है :

“हर बार पूछना चाहा है, मगर बार-बार चुप रह गई ?”

आज जब माँ को सजधज कर बट-सावित्री की पूजा के लिए थाल में सूत और रोली चावल रखकर जाते देखा तभी से बेहद बेचैनी है कि आज तो तुमसे यह सवाल पूछकर रहूँगी, सत्यवान ! जाते-जाते माँ की निगाह मेरी इस गन्दी छ साल से यही पड़ी रोग-शय्या पर पड़ी और वे ठिठक गईं । फिर पूजा की थाली नीचे रख दी । मेरे पास आई । मेरे रूखे मैल-भरे बालों पर हाथ फेरकर बोली, “सबित्तरा बेटी ।” और आँसू पोछते हुए चली गई । सबित्तरा मेरे घर का नाम है—प्यार का (जब मैं प्यार के काबिल थी)—असली नाम है सावित्री और नहीं तो सिर्फ नाम के नाते ही तुमसे पूछती हूँ सत्यवान कि तुम बताओ कि मैं आखिर करूँ तो क्या करूँ ? हर ओर भटक-भटककर रोगी जर्जर, बरसों से क्षण-क्षण धीरे-धीरे मरती हुई यह सावित्री नाम की लड़की अब बहुत थक गई । रास्ता क्या है सत्यवान ?”

इस कहानी का अन्त इस प्रकार होता है, जो एक प्रश्न चिह्न उपस्थित कर देता है । जैसे एक सीधी-सादी नदी बहती हुई एक बिन्दु पर जाकर समाप्त नहीं होती, वरन् एक विराट् सम्भावनाएँ उत्पन्न कर जाती है : “मैंने थाली नहीं छुई । (क्षमा करना सावित्री बहन ! ) बहाने से आँख मूँदकर तकिये से टिककर लेट गई, तो ऐसा लगा, मानो मेरे चारों ओर लोग चुपचाप इन्तजार में खड़े हैं कि मेरी मृत्यु की घड़ी ढलती क्यों जा रही है । सबके चेहरो पर शोक भी है, इन्तजार भी, अधीरता भी । सब चुप हैं, सिर्फ दीवार पर लगी मेरी शादी की घड़ी टिक-टिक कर रही है । उस पर बना गुलाब बोलता है । गुड नाइट, गुड नाइट गुड नाइट ! कमरे भर में मोगों की तेज महक है, मगर इस सबसे भी मौत की महक दबती नहीं । मृत्यु की यह दूसरी गाथा है, सावित्री बहन ! तुम्हारी गाथा से बिल्कुल पृथक् ।”

सब बिना कहे, बिना बोले इन्तजार कर रहे हैं । मैं भी इन्तजार कर रही हूँ । मेरे लिए किसी का कुछ अर्थ नहीं रहा । न मैं माँ की बेटी रही, न सित्तो की बहन, न इनकी पत्नी, न राजाराम की ।

सिर्फ यह खिडकी मेरे लिए एक चौकोर दुनिया है । पार्क में खिलते गुल-मोहर, अमलतास के रंग हैं, सामने की खिडकी में अठखेलियाँ करती लड़की के आकार हैं, खेलते बच्चों की हँसी की आवाजें हैं । एक दिन एक अदृश्य हाथ आकर इन चौकोर स्लेट पर अकित आकारों को मिटा देगा, आवाजें बन्द हो जायेगी और मैं थककर लेट रहूँगी ।

“लेकिन कब ?”

- 
१. धर्मवीर भारती . सावित्री नम्बर दो, (सारिका : जून १९६२), बम्बई, पृ० १२  
 २. धर्मवीर भारती . सावित्री नम्बर दो, (सारिका : जून १९६२), बम्बई, पृ० ३५

धर्मवीर भारती ने अपने पात्रों को जीवन के यथार्थ से चुना है और उसी यथार्थता से उन्हें प्रस्तुत भी किया है। उनकी कहानियों के पात्रों में अपूर्व सप्राणता ही नहीं यथार्थ की गहरी पकड़ भी लक्षित होती है। मैं समझता हूँ, धर्मवीर भारती की कहानियों की सर्वाधिक प्रमुख विशेषता यह है कि उनके पात्र एवं स्थितियाँ यथार्थ जीवन के लोगो एवं स्थितियों सी स्थानापन्न बनकर ही उभरती हैं। यही कारण है कि वे हमारे जीवन के विभिन्न रंगों के सजीव एवं यथार्थ चित्रण प्रतीत होते हैं और उद्बलित करते हैं। इन चरित्रों की अवतारणा व्यापक सामाजिक उद्देश्यों के आधार पर हुई है, पर इन पात्रों का अथवा स्वत्व भी है, जो खण्डित नहीं होने पाता। इन पात्रों में भावात्मकता तो है, पर वह जीवन का अनिवार्य अंग बनकर ही उभरती है, ऊपर से आरोपित नहीं की गई है। चरित्र निर्माण एवं व्यक्तित्व प्रतिष्ठा में धर्मवीर भारती का जीवन चिन्तन, यथार्थ को पहचानने की समर्थता एवं अपने समय के युग-बोध-तथा भाव बोध को आत्मसात करने की सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि का परिचय मिलता है, जिससे इन पात्रों का एक विशिष्टता का बोध तो होता ही है, अपने यथार्थ सामाजिक परिवेश में वे आगत की विराट सम्भावनाओं को भी अपने में समेटे रहते हैं। ये पात्र सर्वथा सर्व साधारण यथार्थ एवं मानव सघर्षों को प्रतीक तो हैं ही, उनके व्यक्तित्व में संघर्ष एवं विद्रोह के दो विशिष्ट पक्ष भी उभरते हैं। ये पात्र प्रायः सघर्ष एवं विद्रोह के घरातल पर ही निर्मित हुए हैं। चित्रण की दृष्टि से धर्मवीर भारती ने निम्न प्रणालियों का प्रयोग किया है :

१—आत्म-विश्लेषणात्मक, जैसे 'सावित्री नम्बर दो'।

२—वर्णनात्मक, जैसे 'गुल की बन्नो', 'कुलटा', 'हरिनाकुश का बेटा' आदि।

३—अभिनयात्मक जैसे, यह मेरे लिए नहीं।

४—सांकेतिक जैसे 'घुआँ', 'मरीज नम्बर सात' आदि।

धर्मवीर भारती की कहानियों में कथोपकथन एक विशिष्ट अंग हैं। भारती की अपनी कहानियों की अत्यधिक निर्व्यक्तित्वता तथा तटस्थता से उत्पन्न शून्य को ये कथोपकथन ही पूर्ण करते हैं, जो अभिनयात्मक एवं विश्लेषणात्मक दोनों ही कोटियों के हैं। इनमें साक्षिप्तता, सार्थकता, भाव-प्रवणता, नाटकीयता तथा भावाभिव्यक्ति की समर्थता है, इसीलिए वे अत्यन्त सफलता पूर्वक कथानक को लक्ष्य एवं अनुभूति की दिशा में अग्रसर तो करते ही हैं, साथ ही पात्रों के कार्य-व्यापारों द्वन्द्वों, मनोभावों एवं प्रवृत्तियों का स्पष्टीकरण करते हुए उनके चरित्रों को भी नाटकीय ढंग से उभारते हैं। उनके कथोपकथन इसी दृष्टि से विशेष उल्लेखनीय बने पड़े हैं। धर्मवीर भारती की शैली नाटकीय है। उसमें चित्रात्मकता एवं विश्लेषणात्मकता की प्रवृत्तियाँ हैं। कहानियों के निर्माण में, आरम्भ विस्तार एवं अन्त में केंद्रबिन्दु एवं कलात्मक सुगुण प्राप्त होता है। वे कही भी कथानक का अस्वाभाविक विकास नहीं

करते और न सामाजिक असमानता, विकृतियों आदि पर अपना असतोष एवं आक्रोश प्रकट करने के लिए उप-कथाओं या अन्तर्कथाओं को जोड़कर कथानक को असतुलित नहीं करते। इन कहानियों में कथानक के विकास में घटनाओं, स्थितियों एवं संवेदनाओं की क्रमिक अवतारण और नाटकीय परिस्थितियाँ उत्पन्न होते जाँ, चरित्रों के प्रौढिक पक्ष में भावों का क्रमिक उदय, मन स्थितियों, द्वन्द्वों एवं होने वाले घात प्रतिघातों का स्वाभाविक विश्लेषण और कहानी को लक्ष्य एवं अनुभूति की ओर गतिशील करते जाना शिल्प का वह प्रौढ रूप है, जो धर्मवीर भारती की कहानियों में प्राप्त होता है। यह प्रवृत्ति कहानियों के विकास में अद्भुत गति एवं प्रवाह उत्पन्न करती है और अपूर्व संवेदनशीलता की सृष्टि करती है। इन कहानियों में देश काल परिस्थितियों के चित्रण में प्रायः व्यञ्जना का माध्यम लिया गया है और छोटे-छोटे भाव-प्रवण इमेजों के सहारे कहानी में तीव्रतर गति उत्पन्न होती है। उनके वर्णन और चित्रण में सूक्ष्मता एवं व्यञ्जना का आधिक्य है। वे उद्देश्यहीन ढंग से कलावादी नहीं हैं और न शिल्प के अभिनव प्रयोगों के प्रति उनका अटूट आग्रह है। उनका शिल्प के नए रूपों का अन्वेषण कथा को प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुत करने की अनिवार्यता से उत्पन्न माँग है, निरर्थक पच्चीकारी नहीं। यही कारण है कि रूप या फॉर्म के परम्परागत के प्रति विद्रोह और नए शिल्प प्रयोगों की उनकी सीमाएँ रही हैं, जिनमें सोद्देश्यता का ही आग्रह अधिक रहा है। उनकी भाषा चित्रोपमा है। बोलचाल के शब्दों प्रचलित मुहावरों, शब्दों के कुशल चयन एवं अभिनव वाक्य विन्यास से उनकी भाषा अत्यन्त प्रभावशाली हो गई है, जो एक कवि की भाँति छोटे-छोटे मधुर काव्यात्मक चित्र उपस्थित करती चलती है और अलग रूप विधानों का निर्माण करती है—जो अभिव्यक्ति का सशक्त माध्यम बनकर उभरती है। धर्मवीर भारती इस पीढ़ी के सफल कहानीकारों में अपना एक महत्वपूर्ण स्थान रखते हैं। उनकी कहानियों में भारती की आस्था-विश्वास एवं जीवन से जुझने की अपूर्व जिजीविषा का संकेत प्राप्त होता है। इन कहानियों में नवीन सत्यान्वेषण, अभिनव यथार्थ का उद्घाटन एवं नवीन मानवतावादी दृष्टिकोण प्रतिफलन प्राप्त होता है। उनमें गहन मानवीय संवेदना और सजग सामाजिक चेतना दृष्टिगत होती है। सोद्देश्यता एवं नवीन मूल्यान्वेषण के आधार पर नव-मानववाद की स्थापना एवं आधुनिक जीवन परिवेश में बचने-बिगड़ते मानव सम्बन्धों की व्याख्या करना धर्मवीर भारती की कहानियों का मूल स्वर है। आधुनिक सचेतना को वहन करने में पूर्णतया सक्षम भारती की कहानियों में अपूर्व संवेदनशीलता, सामाजिक दायित्व का निर्वाह करने का आग्रह, नवीन सत्यों की खोज एवं स्थापना और आज के यथार्थपरक सामाजिक परिवेश के बहुविध पक्षों के सूक्ष्म उद्घाटन करने की प्रयत्नशीलता लक्षित होती है, जिसमें धर्मवीर भारती को अपार सफलता प्राप्त हुई है।

## मोहन राकेश

मोहन राकेश सामाजिक सचेतना के कहानीकार हैं। उनकी कहानियों का धरातल मुख्यतः वे निर्वैयक्तिक सामाजिक शक्तियाँ हैं, जिनका मूल केन्द्र व्यक्ति है। उनकी कहानी कला व्यष्टि चिंतन और समष्टि चिंतन की सीमा रेखा में ही विकसित हुई है और व्यक्ति को उसके यथार्थ परिवेश में देखने की आग्रहशीलता को लेकर निर्मित हुई है। उन्होंने व्यक्ति और समाज का कोई विभाजन नहीं किया है और न यथार्थ विमुख होकर व्यक्ति के स्वत्व की प्रतिष्ठा के लिये सामाजिक सन्दर्भों की ही उपेक्षा की है। उन्होंने आधुनिक व्यक्ति के नव विकसित दृष्टिकोण के मूल स्रोत जहाँ आधुनिक जीवन परिवेश, देशी-पश्चिमी जीवन चिंतन एवं बाह्य विचारों के सस्पर्श में खोजे हैं, वही उसे समाज के सांस्कृतिक, धार्मिक एवं सामाजिक परम्पराओं से असम्पृक्त करके भी नहीं मूल्यांकित किया है।

मोहन राकेश की कहानियों की प्रमुख विशेषता मनुष्य को उसके परिवेश में देखने की यथार्थ दृष्टि है। उनके अनुसार मनुष्य 'पूरे' को एक साथ नहीं देख पाता। स्वयं पूरे के साथ, उसके अन्दर और उनके सन्दर्भ में बदलकर भी बदलने के पूरे मन को एक साथ ग्रहण नहीं कर पाता। इससे 'पूरे' के साथ अपने सम्बन्ध से ही वह अस्वीकारे, तो वह अस्वीकार उसकी सीमा हो सकती है, पर कई बार कोरा हठ, स्वार्थपरता और कायरता भी। वे स्वीकारते हैं कि इकाई के रूप में आदमी का अपना एक अलग अस्तित्व है, उस अर्थ में लेखक और कलाकार का भी, पर दूसरी इकाइयों से स्वतन्त्र और निरपेक्ष वह कहीं पर नहीं है। इकाई के रूप में अपने को जानना भी उसके 'पूरे' के अन्दर जीने का ही परिणाम है। चेतना के स्तर पर प्रत्येक व्यक्ति अपने स्थान पर 'एक' है। अकेला हालाँकि वहाँ भी नहीं, पर बोध के स्तर पर वह किसी भी प्रकार 'एक' या 'अकेला' नहीं है। बोध में वह प्रभावों को समेटता है और प्रभावों की शुरुआत से ही उसके 'एक' होने की स्थिति समाप्त हो जाती है। यह एक अनिवार्य वैज्ञानिक परिस्थिति है कि इकाई के रूप में अपना कोई गणित नहीं है। मोहन राकेश की कहानियों में जो कथ्य प्रस्तुत किए गये हैं, वे किसी व्यक्ति विशेष सम्बद्ध न होकर पूरे समय से सम्बद्ध हैं। वे स्वीकारते हैं कि यह कथ्य आकुलता है, जिसकी परिणति आस्था, सकल्प और संघर्ष में हो सकती है। साथ ही अनास्था, दुविधा और समर्पण (रेजिनेशन) में भी परिणति के ये दोनों रूप हम आज अपने में और आसपास देख सकते हैं। समर्पण पलायन की दृष्टि देता है, साथ ही आडम्बरपूर्ण आत्म निषेध की सिनिसिज्म की सिनिसिज्म की दृष्टि लगातार बनी रहे तो उसके तीखे कोने की धीरे-धीरे झड़ जाते हैं और उसमें अपनी एक सहजता आ जाती है।

यह सिनिकल सहजता वैचारिक सहजता की भाँति उत्पन्न कर सकती है। बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ से ही पर विशेषतया द्वितीय महायुद्ध के बाद से इस भाँति

ने बहुते को छला है। आस्था सकल्य और सघर्ष के प्रति उदासीनता ही नहीं, विरोध और अवरोध की भावना को भी जन्म दिया है निष्क्रियता का अपना एक आकर्षण होता है। क्रिया की जगह निष्क्रियता का दर्शन यदि अपनाया जा सके, तो कम-से-कम वह अधिक सुविधापूर्ण तो है ही। मोहन राकेश की कहानियों में यह आस्था, सकल्य एवं सघर्ष स्वानुभूति के स्तर पर लाकर प्रस्तुत किया गया है, इसीलिये वह आरोपित न प्रतीत होकर कहानी को एक विशिष्ट गरिमा प्रदान करता है। मोहन राकेश की वे कहानियाँ जो सामाजिक सन्दर्भों में विकसित हुई हैं और जिनमें यथार्थपरक सामाजिक दृष्टिकोण उभरा है, ये विशेषताएँ विभिन्न स्तरों पर परिलक्षित होती हैं। 'मलवे का मालिक' में भारत-पाकिस्तान के कृत्रिम विभाजन तथा लोगों के उजड़े हुये जीवन में पीड़ित अनुभूतियों को एक गिरे हुये मलवे से अभिव्यक्त किया गया है। एक कौआ मलवे में पड़े लकड़ी के एक चौखट पर बैठकर उसके रेशों के बिखेरने लगता है और एक कुत्ता उसे वहाँ से उड़ाने के लिये भोकने लगता है। उन मलवे पर दोनों अपना अधिकार समझने हैं, पर उस व्यक्ति का दर्द—जो सीमा के पार से एक दिन के लिये आया था, जिसका वहाँ मकान कभी था, बीबी-बच्चे थे, पर अब वह अब अकेला है 'परमात्मा का कुत्ता' में भी निष्क्रियता को क्रियाशीलता में पराजित दिखाया गया है, पाकिस्तान में विस्थापित एक किसान भोक भोककर अफसरो को अपने प्रति न्याय एवं सद् व्यवहार के लिये बाध्य करता है। वह समय, शिष्टाचार एवं शालीनता में मर गया, पर 'यारो बेहयाई हजार बरकत है' के माध्यम से वह परिस्थितियों की विशेषताओं में अपने को एडजस्ट करता है और पराजित न होकर आस्था एवं सकल्य का परिचय देता है। 'मवाली' में चौपाटी पर घूमने वाले मैले-कुचैले कपड़े पहने मवाली लड़के का चित्रण है, जिस पर चोरी करने का झूठा आरोप लगाया जाता है और वह सामाजिक अन्याय के प्रति अपने आक्रोश को सागर की लहरों को पत्थर मारकर प्रकट करता है। 'हक हलाल' में नारी के शोषण एवं सामाजिक अन्याय को एक अखबार बेचने वाले की मन-स्थिति से उजागर करने का प्रयत्न किया गया है। 'मन्दी', 'आखिरी सामान' 'उसकी रोटी' 'काला रोजगार' आदि कहानियों में भी यही बात परिलक्षित होती है। मोहन राकेश की कहानियों का वर्गीकरण निम्न प्रकार से किया जा सकता है।

१ एक वर्ग उन आदर्शवादी कहानियों का है, जो परिवर्तित सन्दर्भों में प्रेमचंद परम्परा की कहानियाँ प्रतीत होती हैं, जैसे 'मलवे का मालिक' 'मन्दी' 'मवाली' 'जगला' आदि कहानियाँ।

२ दूसरा वर्ग जीवन के कटु यथार्थ को सत्य ढंग से प्रस्तुत करने वाली कहानियों का है, जिनमें 'नये बादल' 'उसकी रोटी' 'परमात्मा का कुत्ता' 'हक हलाल' आदि कहानियाँ।



३ तीसरा वर्ग जटिल एवं दुर्बोध प्रतीको को लेकर लिखी गई सांकेतिक कहानियों का है, जैसे 'जानवर और जानवर' 'ग्लास टैंक' 'फोलाद का आकाश', 'जरूम' 'सेफ्टीपिन' आदि कहानियाँ।

४ चौथा वर्ग ऐसी कहानियों का है, जिनका मूल स्वर सेक्स का है जैसे 'गुनाहे बेलज्जत' 'उमिल जीवन' वासना की छाया में' 'आखिरी सामान' 'झिकार' तथा 'पाचवे माले का फलैट' आदि कहानियाँ।

५. चरित्र विश्लेषण सम्बन्धी कहानियाँ, जैसे 'मिस पाल' 'सुहागिने' 'सीमाएँ' 'जीनियस' 'आदमी और वारिस' तथा आर्द्रा' आदि कहानिया।

६ वैयक्तिक अनुभूतियों को लेकर लिखी गई कहानियाँ जैसे एक और जिन्दगी कहानी।

प्रथम दो वर्गों की कहानियों में इनिवृत्तान्मकता के गुणों का अधिक समावेश हुआ है और उनमें सुसंगठित कथानक प्राप्त होते हैं। उनमें व्यापक सामाजिक सदमों को समेटने की चेष्टा है और कथ्य को विराट बोध देने की प्रयत्नशीलता है। इनका कथानक सगुफन दो पद्धतियों पर हुआ है एक तो इनमें कथानक सीधे सादे ढंग से विकसित होता है, पर लक्ष्य एवं अनुभूति का स्पष्टीकरण प्रतीको के सहारे हुआ है, जैसे 'मलवे का मालिक' या 'परमात्मा का कुत्ता'। दूसरे यह कि इन विशेषताओं के साथ ही लक्ष्य एवं अनुभूति को पात्रों के चरित्र विश्लेषण के साथ भी सम्बद्ध कर मानव सम्बन्धों के उद्घाटन मनोभावों एवं मनोवृत्तियों के सूक्ष्म प्रकाशन का भी प्रयत्न किया गया है, जैसे 'मवाली' 'जगला' 'मन्दी' तथा 'हक हलाल' आदि कहानियाँ। तीसरे वर्ग की कहानियों में कथानक का ह्रास लक्षित होता है और कहानी का सगुफन विगत, वर्तमान एवं आगत के कुछ बिखरे हुए अस्पष्ट सूत्रों के माध्यम से किया जाता है, जिन्हें प्रतीको के मध्य से स्पष्ट करने का प्रयत्न हुआ है। पर चूँकि इन कहानियों में सूक्ष्म से सूक्ष्मतर जाने, मन स्थितियों के विश्लेषण एवं घात प्रतिघातों, द्वन्द्वों मनोभावों एवं व्यक्त विचारों की व्याख्या का प्रयत्न हुआ है, इसलिये ये प्रतीक अत्यन्त जटिल एवं दुर्बोध हो गये हैं, जैसे 'ग्लास टैंक' 'फोलाद का आकाश' 'जरूम', तथा 'सेफ्टीपिन' आदि कहानिया। ये विशेषताएँ बहुत अंशों में चौथे वर्ग की कहानियों में भी लक्षित होती हैं। 'वासना की छाया' में एक बालिका के मनोभावों जीवन की ड्यूँडी पर खड़ी होकर दृष्टि को 'परिपक्व' बनाने की प्रवृत्ति और उसके बाप के व्यवहारों का विश्लेषण हुआ है। 'उमिल जीवन' तथा पाचवे माले का फलैट' आदि कहानियों में भी स्त्री पुरुष के आधुनिक सम्बन्धों की व्याख्या हुई है। चरित्र विश्लेषण सम्बन्धी कहानियों में भी मोहन राकेश ने दो प्रवृत्ति अपनाई एक प्रवृत्ति में तो अनेक घटनाएँ स्थितियाँ स्मृतियाँ, अनुभूतियाँ एवं भावों का संयोजन किया गया है और उसमें पात्रों को रखकर निर्वैयक्तिक एवं निःसंग भाव

से चरित्र का विश्लेषण किया गया है, जैसे 'सुहागिने', 'अपरिचित', 'आर्द्रा' तथा 'मिस पाल' आदि कहानियाँ। दूसरी प्रवृत्ति में स्थलता की ओर जाने का आग्रह है इसलिये इतिवृत्तात्मकता को छोड़कर मनोवैज्ञानिक विश्लेषण घात-प्रतिघातो द्वन्द्वों एवं आन्तरिक प्रवृत्तियों की व्याख्या हुई है जैसे सीमाएँ आदमी और दीवार तथा जीनियस आदि कहानियाँ एक ओर जिन्दगी में विवाहित जीवन में अनेक बार धोखा खाकर भी जीने की अदम्य लालसा लिये और प्रत्येक विषमताओं एवं संकल्प की भावना लिये जूमना चाहता है। इस कहानी में प्रकाश नामक एक व्यक्ति की व्यक्तिगत समस्या को पूरे युग से सम्पृक्त करने में मोहन राकेश पूर्णतया सफल रहे हैं और वह यथार्थ निर्धारण उस अकेले प्रकाश का बोध न बनकर तथाकथित आधुनिक-युग की त्रिसगतियों की ट्रेजेडी का बोध बन जाता है। मोहन राकेश ने अपनी कहानियों के प्रारम्भ एवं अन्त के प्रति विशेष सतर्कता बरती है और नाटकीय ढंग से प्रस्तुत करने में बहुत सफल रहे हैं :

'स्कूल की नई मेट्रन का नाम अनिता मुकर्जी था और उसकी आखें बहुत अच्छी थीं। परन्तु क्योंकि ऑट सैली की जगह पर आई थी, इसलिए पहले दिन बैचलर्स डाइनिंग रूम में किमी ने उससे खुलकर बात नहीं की।

उसके जॉन से बात करने की चेष्टा की तो यह, 'हू हाँ' में उत्तर देकर टालता रहा। मणि नानावती को वह अपनी चायदानी में से चाय देने लगी तो उसने हल्का-सा धन्यवाद देकर मना कर दिया। पीटर ने अपना चेहरा ऐसा गम्भीर बनाए रखा जैसे उसे बात करने की आदत ही न हो। किसी तरफ से लिफ्ट न मिलने पर वह भी चुप हो गई और जल्दी से खाना समाप्त करके उठ गई।

'अब मेरी समस्या में आ रहा है कि पादरी ने सैली को क्यों निकाल दिया।' वह चली गई तो जॉन ने अपनी भूखी आँखें पीटर के चेहरे पर स्थिर करके कहा।

पीटर की आखें नानावती से मिली। नानावती दूसरी ओर देखने लगी।

वैसे उन लोगो में से कोई नहीं जानता था कि ऑट सैली को फादर फिशर ने क्यों निकाल दिया। उसके जाने के दिन से ही जॉन मुँह ही मुँह बड़बड़ाकर अपना असन्तोष प्रकट करता रहता था। पीटर भी उसके साथ २ कुढ़ लेता था।

'चलकर एक दिन सब लोग पादरी से बात क्यों नहीं करते?' एक बार हकीम ने तेज स्वर में कहा।'

नई कहानी चरम उत्कर्ष के प्रति आग्रहशील नहीं रहती और न चरम सीमा से सुम्बन्धित नाटकीयता को बनाने के लिये अतिरिक्त शिल्प-कौशल का ही प्रयोग होता है। कहानियाँ या तो वहाँ समाप्त होती हैं, जहाँ से उन्हें प्रारम्भ होना चाहिए

१. मोहन राकेश जानवर और जानवर, (जानवर और जानवर-कहानी), दिल्ली,

पृ० १३७।

था, या बिल्कुल सीधे-सहज एवं स्वाभाविक ढंग से। मोहन राकेश की कहानियाँ इसका प्रतीक हैं। उन्होंने इस सम्बन्ध में नए पन की प्रवृत्ति अधिक अपनाई है।

‘खैर।’ उसने उठने की तैयारी में अपना हाथ आगे बढ़ा दिया।

मैं अब आपसे इजाजत लूँगा। मैं भूल गया था कि मुझे एक जगह जाना है।

‘मगर...’ मैं इतना ही कह पाया। मैं तब तक उसी अवाक् भाव से उसे देख रहा था। उसका इस तरह एकदम उठकर चल देना मुझे ठीक नहीं लग रहा था। अभी तो उसने बात आरम्भ ही की थी।

‘आप शायद सोच रहे हैं कि वह व्यक्ति कौन है, जिसकी मैं बात कर रहा था...’ वह उसी तरह हाथ बढ़ाए हुए बोला, ‘मुझे खेद है कि मैं आपका या किसी का भी उससे परिचय नहीं करा सकता। मैंने आपसे कहा था कि वह एक व्यक्ति नहीं, एक फिनोमेना है। अपने से बाहर वह मुझे भी दिखाई नहीं देता। मैं केवल अपने अन्दर उसका रेडिएशन ही महसूस कर सकता हूँ।’

और वह हाथ मिलाकर उठ खड़ा हुआ। चलने से पहले उसकी आँखों में क्षणभर के लिए एक चमक आ गई और उसने कहा, ‘वह मेरा इनरसेल्फ है।’

और क्षण भर स्थिर दृष्टि से हमें देखकर वह दरवाजे की तरफ चल दिया।

मोहन राकेश ने अपने पात्रों को जीवन के यथार्थ से चुना है। उन्होंने चरित्रों की आवतारणा आधुनिक मध्यवर्गीय एवं निम्न वर्गीय सामाजिक जीवन के घरातल से हुई है, किंतु इस दिशा में उनका दृष्टिकोण इतना व्यापक है कि, उन्होंने जीवन के बहु-विधिय पक्षों से अपने पात्रों को चुना है और उनमें जातीय विशेषताओं एवं वर्गगत प्रवृत्तियों से परिपूर्ण करके यथार्थ रूप प्रदान किया है। व्यक्तित्व प्रतिष्ठा का आग्रह मोहन राकेश में अधिक है और वैयक्तिक विशेषताओं की उपेक्षा वे नहीं करना चाहते इसीलिए कभी-कभी वे पात्र आत्मपरक से दृष्टिगोचर होने लगते हैं पर वस्तुतः वे आत्म-परक होते नहीं, आभासित होते हैं। मोहन राकेश व्यक्ति को उसके यथार्थ परिवेश में ही देखते हैं और उसी यथार्थता के साथ चित्रित करते हैं। व्यक्ति यथार्थ परिवेश से असम्पृक्त होकर निर्जीव हो जाता है और जातीय विशेषताओं एवं संस्कार च्युत होकर अजनबी बन जाता है, इसलिए मोहन राकेश एक व्यापक दृष्टि चरित्र-चित्रण के सम्बन्ध में अपनाते हैं और पात्रों की वैयक्तिक विशेषताओं को प्रकाशित करने की लक्ष्य एवं अनुभूति के होते हुए भी समष्टिगत आचारों की रक्षा नहीं करते। उनकी कहानियों में चरित्र-चित्रण उम्बग्वी निम्नलिखित प्रणालियाँ प्राप्त होती हैं—

१. आत्म-वर्णनात्मक, जैसे ‘मिस पाल’ कहानी

१. मोहन राकेश : एक और जिदगी, (जिनियस-कहानी), दिल्ली, मृ० १५६

२. अवचेतन विज्ञप्ति, जैसे, 'सेफ्टीपिन' 'अपरिचित' सीमाएँ' एवं 'सुहागने' आदि कहानियाँ ।

३. विश्लेषणात्मक पद्धति, जैसे 'एक और जिन्दगी' मि० भाटिया' 'कई एक अकेले' तथा 'जानवर और जानवर' कहानियाँ ।

४. साकेतिक प्रणाली, जैसे 'पाचवे माले का फ्लैट' या 'ग्लासटैंक' आदि कहानियाँ । •

५. अभिनयात्मक प्रणाली, जैसे 'काला राजगार' या 'जीनियस' आदि कहा-  
नियाँ ।

६. कार्य-व्यापारों एवं मनोभावों के माध्यम से, जैसे 'आर्द्रा' 'बस स्टैंड की रात' आदि कहानियाँ ।

७. मानसिक ऊर्जापोहों के माध्यम से, जैसे, 'वारिस वासना की छाया में' आदि कहानियाँ ।

मोहन र. केश की कहानियों में कथोपकथनों का दूसरे कहानीकारों की भाँति विशेष महत्त्व है । इनमें कहानी में चरित्र-चित्रण एवं कथा-विकास सम्बन्धी अभिनयात्मकता लक्षित होती है । उनमें सक्षिप्तता, सूक्ष्मता एवं चुस्ती है । वे सार्थक हैं और लक्ष्य प्राप्ति में विशेष सफल रहे हैं ।

'ये किताबें क्यों बेच रहे थे ?'

'यूँ ही...पैसे की जरूरत थी ।

'इन दिनों डास सीखते रहे हो क्या ?

'नहीं, सिर्फ दो-एक दिन गया था ।'

'फिर ?'

'लडकी के साथ नाचना अच्छा नहीं लगा, छोड़ दिया ।'

'और पब्लिसिटी का क्या चक्कर था ?'

'पब्लिसिटी ब्यूरो में नौकरी की आशा थी ।'

'फिर ?'

'नहीं मिली ।'

'और कुछ ?'

'इंश्योरेन्स की एजेसी ली थी ।

'कुछ काम किया ?'

'एक दोस्त का बेटा मिल रहा था, पाँच हजार का, मगर ...'

'मगर ...'

'अगर उसकी बीबी नहीं मानी ।'

'तो आजकल क्या कर रहे हो ?'

‘आजकल ? ... आजकल आराम कर रहा हूँ ।’

शैली की दृष्टि से भी मोहन राकेश की कहानियों में विविधता है। उनकी शैली में प्रसाद-गुणों का समावेश हो गया है, जिससे वह विशेष प्रभावशाली बन पड़ी है। स्थूल रूप से शैलीगत आधारों पर मोहन राकेश की कहानियाँ दो वर्गों में आयेगी एक वर्ग उन कहानियों का है, जिनमें प्रयासहीन शिल्प के कारण कथ्य सीधे एवं सहज ढंग से पाठको तक पहुँचता है। दूसरा वर्ग उन कहानियों का है, जिनमें शिल्प प्रयोग अत्यन्त दुरुह एवं जटिल ढंग से किए गये हैं। इस सम्बन्ध में मोहन राकेश को कला के शिल्पको या कलाकी वस्तु या कलाकार की अनुभूतिसे अलग करके देखना गलत लगता है क्योंकि अनुभूति का अपना ही एक शिल्प होता है, जिसकी अपने माध्यम की सीमाओं में हर कलाकार खोज करता है प्रत्येक युग की वास्तविक कला अपने युग की वास्तविक काया अपने युग कथ्य को अपने में समेटकर चलती है और उसीके अनुसार अपने अन्दर से अपने शिल्प का विकास करती है। इसलिये शिल्प को तराशने या बदलने की बात प्रश्न रूप में मोहन राकेश के सम्मुख नहीं आती। वह यथार्थ और उसकी अनुभूति को उसके अपने शिल्प में व्यक्त करने की प्रक्रिया को महत्त्वपूर्ण स्वीकारते हैं, जो कि हर एक के लिए हर बार एक नई चुनौती हो सकती है, इसीलिए राकेश की कहानियों में राजेन्द्र यादव की कहानियों की भाँति अनावश्यक पच्चीकारी नहीं है। उनके पास मूलतः एक नई स्वस्थ सामाजिक दृष्टि है और व्यक्ति, परिवेश एवं नवीन सामाजिक संदर्भों को सूक्ष्मता से पहचानकर अभिव्यक्त करने की समर्थता है। सूक्ष्म ढंग से शैली के आधार पर उनकी कहानियों में निम्न वर्ग बनाये जा सकते हैं—

१. वर्णनात्मक शैली, जैसे ‘मलवे का मालिक’ या ‘कई एक अकेले’ आदि कहानियाँ।

२. आत्मकथात्मक शैली ‘मिस पाल’ कहानी।

३. नाटकीय शैली, जैसे ‘काला रोजगार’ कहानी।

४. ऐतिहासिक शैली, जैसे ‘एक और ज़िदगी’ कहानी।

५. मिश्रित शैली, जैसे ‘सुहागिने’ कहानी।

६. सम्वाद शैली, जैसे ‘जानवर और जानवर’ कहानी।

७. साकेतिक शैली, जैसे ‘सेफ्टीपिन’ या ‘ग्लासटैंक’ आदि कहानियाँ।

मोहन राकेश की भाषा में यथार्थ तत्वों का समावेश हुआ है, जिसमें प्रवाह प्रभाव एवं भावाभिव्यक्ति की समर्थता है। उन्होंने बोलचाल की भाषा एवं प्रचलित सुहावरो के साथ उर्दू और अंग्रेजी के शब्दों का निःसंकोच प्रयोग किया है। १९६० के बाद की मोहन राकेश की कहानियों को देखकर ऐसा प्रतीत होता है कि उनकी कहानी कला का विकास समष्टिगत घरातल की दिशा में हो रहा है और उनमें भी आत्म चिंतन प्रमुख होता जा रहा है।

## कमलेश्वर

कमलेश्वर के अब तक तीन कहानी संग्रह 'राजा निरबसिया' 'कस्बे का आदमी' तथा 'खोई हुई दिशाएँ' प्रकाशित हो चुके हैं। इन संग्रहों के अतिरिक्त, 'ऊपर उठता हुआ मकान' 'दुखों के रास्ते' 'तलाश' 'दिल्ली में एक और मौत' तथा 'मास का दरिया' आदि कुछ उत्कृष्ट कहानियाँ प्रकाशित हो चुकी हैं। कमलेश्वर कलाओं के विकास का आधार ही सामाजिक साम्बन्धिक अस्तित्व स्वीकारते हैं। यदि यह अस्तित्व उनसे निरपेक्ष होता, तो केवल अन्तर्विरोधी में जी सकना ही सम्भव होता। जो निरपेक्ष हैं, वे अन्तर्विरोधों से मृतक की तरह जी भी रहे हैं और अपने सलीब उठाये हुये कब्रिस्तान की ओर उन्मुख हैं। कहानी लिखना वस्तुतः कमलेश्वर के लिये एक विश्वास है। अस्तित्व के सकट को वे कहानी लेखन के साथ 'ठेलना' चाहते हैं और 'भेलना' चाहते हैं—यद्यपि यह सकट उनके लिये सम्पूर्ण प्राप्ति नहीं है। इस सकट के पीछे छिपे तथ्य और रहस्य भी चेतना का प्राप्य है, इसीलिए क्षण में जीने की कोई बाधयता नहीं होती, पीछे देखकर, वर्तमान को वहन कर आगे देखना कमलेश्वर के लिये सहज प्रक्रिया बन जाती है। मृत्यु कमलेश्वर के व्यक्ति की नियति है, विचारों की नहीं। विचारों की यह सम्पदा परम्परा से ही मिलती है और उनमें जीते हुते निरन्तर विकसित और नया होते रहने की अनिवार्यता अपने परिवेश में जीने वाले व्यक्ति की शर्त है। लेखक मृत्यु का नहीं जीवन का साक्षी होता है। शव की साधना अघोटपथी तांत्रिक करते हैं, लेखक नहीं। कमलेश्वर की कहानी संग्रहों की कहानी नहीं है, प्रवृत्तियों की है और उसका मूल स्रोत है—जीवन का यथार्थ बोध। और इस यथार्थ को लेकर चलने वाला यह विराट मध्य और निम्न मध्य वर्ग है, जो अपनी जीवनी शक्ति से आज के दुर्दान्त सकट को जाने-अनजाने भेल रहा है। कमलेश्वर की कहानियों का केन्द्रीय पात्र है। (अपने विविध रूपों और परिवेशों में)—जीवन को वहन करने वाला व्यक्ति। उनकी कहानियों ने इसीलिये उस 'तीसरे उपजीवी' की शरण नहीं दी, जो अचानक प्रेमचन्द और प्रसाद के बाद यशपाल को समकालीन कहानी में धुस आया था, जिसने अपने झूठे अभिजात्य को अस्त्र बनाकर उस विराट वर्गकी नैतिकता और मानवीयता को और भी जर्जर किया था—उसके साथ बलात्कार किया था। आर्थिक रूप से विपन्न, परिस्थितियों में जकड़े, रूढ़ियों में फँसे उस विराट मानव समुदाय के लिए एक व्यक्तिवादी नैतिक सकट खड़ा कर दिया था, जिसने हर स्त्री को अपने लिये निर्जन स्थानों या ड्राइंग रूमों में अकेला खड़ा कर लेना चाहा था, हर पुरुष को हीन लघु बना देना चाहा था, उसे उसके सार्थक परिवेश के प्रति शकालु और सशयग्रस्त करके अकेला कर देने का प्रयास किया था और क्षणवादी दर्शन की पीड़ावादी व्याख्या से हर क्रूरता, अनैतिकता और अमानुषिकता के प्रति वीतराग कर देना चाहा था। कमलेश्वर ने इस अराजकता की स्थिति को पहचानने का प्रयास किया

और अपनी कहानियों के माध्यम से जीवन को विभिन्न स्तरों पर बहान करने वाले उससे सम्पृक्त केन्द्रीय पात्रों की तलाश की—यथार्थ की तलाश की, जिसकी साक्षी हैं 'मास का दड़िया' खोई हुई दिशाएँ' 'दिल्ली में एक मौत' 'एक रुकी हुई जिंदगी' 'मुर्दों की दुनिया' धूल-उड़ जानी है' 'तलाश' तथा 'दुखों के रास्ते' आदि कहानियाँ।

कमलेश्वर के मन में हमेशा एक अन्तर्द्वन्द्व रहता है, क्योंकि कोई भी विचार अन्तिम नहीं है और बदलते परिवेश में, जहाँ मूल्यों का सकट हो, आस्था को फिर रटटोलने की आवश्यकता हो, निराशा से ऊब ऊबकर घबराने की स्थिति हो, वहाँ एक लेखक का काम बहुत नाजुक हो जाता है। इस सक्रानि को धीरे-धीरे से देखकर, अनुभव के स्तर पर जीकर सवेदनात्मक स्वर में कुछ कहना ही कमलेश्वर को अपना दायित्व लगता है—और कहानियों की थीम चुनने की यही उनकी दृष्टि भी है। इसलिये जीवन के प्रति प्रतिबद्ध होना उनकी अनिवार्यता है। इस टूटते हारते और अकुलाते मनुष्य की गरिमा में कमलेश्वर का विश्वास है। कमलेश्वर की कहानियों में आधुनिक सचेतना अपने पूरे रूप में अभिव्यक्त हुई है। इन कहानियों में व्याप्त आधुनिकता वही है, जो अपने ऐतिहासिक क्रम और सामाजिक सन्दर्भों से प्रस्फुटित हुई, जो प्रभावों को तो ग्रहण करती है, पर अपने आंतरिक और बाह्य पारुष्य में नितात जातीय और राष्ट्रीय है। उनकी किसी भी कहानी को उठा लीजिये, रूढ़ियों के प्रति तिरस्कार एवं विद्रोह प्रगतिशीलता एवं नवीन मूल्यों के प्रति आग्रह सशक्त रूप में प्राप्त होयें। निर्माण की अकुल हट और परिवर्तन की बेवसी से उनकी अधिकांश कहानियों के रेशे संगुणित किये गये हैं। कहानी शिल्प की दृष्टि से भी कमलेश्वर सफल रहे हैं। उनकी कहानियाँ सुनियोजित ढंग से प्रारम्भ होती हैं—

'युद्ध विराम हो गया है। दिल्ली बहुत गम्भीर हो गई है। दिन वैसे ही हैं, जैसे हर साल अक्टूबर के शुरू में हुआ करते हैं। आसमान साफ है। धूप की तपिश हल्की पड़ गई है। सड़को पर धुंध है, न धूल।

हर मकान सुरक्षात्मक बाना पहने हुये हैं। इमारतों में अजीब-सी चुस्ती दिखाई देती है। सड़को पर दूर-दूर तक सब कुछ दिखाई पड़ता है। ऊपर वासवानों के कमरे से रेडियो की आवाज आ रही है। खबरों की कोई बुलेटिन है। युद्ध विराम के बाद भी पाकिस्तानी फौजें जगह-जगह गोलाबारी कर रही हैं। रेडियो की आवाज बहुत साफ सुनाई नहीं पड़ती।

सड़क की उस पटरी पर साइकिल वाले ने अपने शीशे की खिडकियों में युद्ध की तस्वीरें लगा रखी हैं। दो-तीन लोग खड़े देख रहे हैं। बसे खूब भरी हुई हैं। आज भी उसमें लोग वैसे ही छडे पकडे ईसा की तरह सूली पर लटके हुए हैं।

सामने आगमन में धूप का एक टुकड़ा दीवार से पीठ टिकाये बैठा हुआ है। सरदार का नौकर अखबारों का एक बण्डल लिए हुए अभी लौटा है। मन में आया,

पुकार लू, जरा एक नजर अखबारो पर डाल लू। पर वह जीना पार कर गया है। सरदार कुछ चिट्ठियाँ लिखने में मशगूल है। जब से लड़ाई शुरू हुई है, सरदार चिट्ठियाँ बहुत लिखने लगा है और गालियाँ कम बकता है। नौकर के प्रति भी उसका व्यवहार कुछ बदल गया है।

अतुल सवानी के कमरे की खिड़की नजर आ रही। शीशो पर कागज की पट्टियाँ चिपकी हैं और कानिस पर जली हुई मोमबत्ती का मोम चिपका हुआ है :<sup>१</sup>

इसी प्रकार रोचक ढंग से कमलेश्वर की कहानियों का अन्त भी होता है

‘ध्यान रखना, चौथी बारी हुई!’ कवरजीत ने कहा और कुण्डी खोलकर कोठरी से बाहर निकल गया था।

साडी खिसका कर वह मवाद पोछने लगी थी। एकाएक मन बहुत घबरा उठा था। उसने धीरे से फत्ते को आवाज दी थी। फत्ते आया था, तो उसने घड़े से पानी निकलवाया था और कपडा भिगोकर मवाद पोछते हुए बोली थी, ‘देख फत्ते... उधर विमला के घर एक आदमी गया है चला न गया हो तो जरा बुला ला। नीली कमीज पहने है, थैला है उसके पास।’

‘गाहक आदमी है?’ फत्ते बोला था।

‘नहीं आपसी का आदमी है!’ जुगनू ने कहा, ‘जरा-सा पानी और दे दे’

फत्ते घड़े से पानी निकालकर लाया, तो फिर सोचते हुए बोली, ‘रहने दे... तू अपना काम कर। वे कह गया है, आ जायेगा कभी...’ कहते-कहते उसने फाड़े को हलके से दाबा, तो कुछ और मवाद निकल पड़ा था, और दर्द से फिर चेहरे पर पसीना छलछला आया था।<sup>२</sup>

कमलेश्वर की कहानियों में कथोपकथनो का संयोजन अत्यन्त सफलतापूर्वक हुआ है

“चन्दा ने जगपती की कलाई दाबते-दाबते धीरे से कहा, “कम्पाउण्डर साहब कह रहे थे”

“क्या कह रहे थे?” जगपती अनमने स्वर में बोला।

“कुछ ताकत की दवाइयाँ तुम्हारे लिये जरूरी है!”

“मैं जानता हूँ।”

‘पर -’

१. कमलेश्वर दिल्ली में एक और मौत, (सारिका : दिसम्बर १९६५), बम्बई, पृ० १२

२. कमलेश्वर : माँस का दरिया, (अणिमा जुलाई-सितम्बर १९६५), कलकत्ता, पृ० ३१



“देखो चन्दा, चादर के बराबर ही पैर फैलाये जा सकते हैं। हमारी औकात इन दवाइयों की नहीं है।”

“औकात आदमी की देखी जाती है कि पैसे की, तुम तो . .”

“देखा जायगा।”

“कम्पाउण्डर साहब इन्तजाम कर देगे, उनसे कहूँगी मैं।”

“नहीं चन्दा, उधारखाने से मेरा इलाज नहीं होगा....” चाहे एक के चार दिन लगायें।”

“इसमें तो ...”

“तुम नहीं जानती, कर्ज कोड़ का रोग होता है, एक बार लगने से तन लो गलता ही है, मन भी रोगी हो जाता है।”

“लेकिन ..”

इधर नई कहानी में आरोपित साकेतिकता अमूर्तता एवं सायास बौद्धिकता का कमलेश्वर की कहानियों में तिरस्कार है, क्योंकि अमूर्त की अभिव्यक्ति एक खोज है, पर गलत सन्दर्भों में वही पलायन भी है। अमूर्तता सूक्ष्मता की पर्याय भी नहीं है, बल्कि वह बौद्धिकता की विरोधी भी है। अमूर्त को अभिव्यक्ति देना कला का दायित्व हो सकता है, पर अमूर्तता को प्रश्रय देना पलायन के अलावा कुछ और नहीं है पिकासो या अन्य निराकारवादी चित्रकारों ने अमूर्त को अभिव्यक्ति दी है, अपनी अभिव्यक्ति को अमूर्त नहीं बनाया है। वर्ण्य वस्तु की विराटता और सूक्ष्मता की सघन सकोचित प्रस्तुति यथार्थ को धु धली नहीं प्रखर करती है। कमलेश्वर अपनी कहानियों में (पीला गुलाब, जॉर्ज पंचम की नाक, दुखों के रास्ते तलाश आदि कहानियाँ) इस दिशा में प्रयत्नशील रहे हैं और उन्होंने जीवन की सश्लिष्टता की अभिव्यक्ति को भी (मात्र जटिलता या कठिनता को नहीं) अपने प्रयोगों में शामिल किया है। असफल प्रयोग दुःख और जटिल भी दिखाई दिए हैं, पर सफल प्रयोग स्पन्दित जीवन खण्डों के रूप में आज भी धड़क रहे हैं।

राजेन्द्र यादव

राजेन्द्र यादव (२८ अगस्त १९२९) प्रमुखतः सामाजिक सचेतना के कहानीकार हैं। यद्यपि शिल्प के आधुनातन प्रयोगों के प्रति वे विशेष आग्रहशील रहे हैं, पर उसके साथ ही नए सत्य के उद्घाटन यथार्थ-अन्वेषण एवं मानव-मूल्यों की खोज के प्रति भी उनका झुकाव रहा है। उनके अनुसार अपने को अपने आपसे नोचकर, नये अनजाने, अनलोचने पात्रों, परिस्थितियों, समस्याओं, स्थितियों में फँक फैला देना, स्वयं अपने आप से अपरिचित से उठना और फिर अपने जैसे उस ‘परिचित’ व्यक्ति की तलाश में भटकना और हमेशा यह महसूस करना कि भीड़ में वह मुझे छू छूकर निकल जाता है। वे स्वीकारते हैं कि इसमें कहीं भी कोई अध्यात्मिकता या ‘आत्मा-

‘वेषण’ और ‘आत्म-साक्षात्कार’ जैसी योग-साधना नहीं है। यह मात्र सामाजिक सम्बन्धों में व्यक्ति को पाना और व्यक्ति के अन्तर्बाह्य व्यक्तित्व में सामाजिक सम्बन्ध खोजने की काफी सश्लिष्ट (लेकिन अ-रहस्यवादी) प्रक्रिया है। इस प्रक्रिया के मूल में पहुँचने के लिए ही कहानी राजेन्द्र यादव के लिए एक माध्यम है और इसमें कहानी का रूप क्या शेष रह जाता है, उसकी पर्वाह वे कम करते हैं। उनके लिए कहानी एक निहायत सचेत क्रिया है और एक अनुशासित, सार्थक अभिव्यक्ति है। वह तटस्थ, लेकिन व्यक्तिगत संस्करण की ही उनके लिए एक विधा है।

राजेन्द्र यादव के मन में कहानी कहानी की तरह आती ही नहीं। जीवन का कोई प्रभाव, प्रसंग या टुकड़ा आता है और जब उसे कहानी के गमले में लगाने के लिए उसकी ‘धरती’ से वे नौचते हैं, तो जड़ों के साथ छोटी छोटी डोरियों और रेशों का उलझा-गुंथा सिलसिला चला आता है। फिर उनका मन नहीं करता कि जड़ का सारा हिस्सा तेज चाकू से तराश दे और बाकी पौधे को धो पोछ कर प्लेट में सजाये हुए काँउण्टर पर ले आएँ या किसी भी गुलदान में रख दे। और वहाँ वह हरा भरा हो जाए। राजेन्द्र यादव का यह उत्तर उन लोगों के लिए है जो उन्हें शिल्प और रूप के क्राँस पर ही कीले ठोक-ठोककर लटकाते रहे हैं। उनकी धारणा है कि स्वयं उन्होंने कभी कहानी के रूप और शिल्प की कभी चिन्ता नहीं की। कहानी खिचकर उपन्यास हो जाती है या उपन्यास सिमटकर कहानी रह जाता है, वह एण्टी कहानी हो जाती है या कथानकवादी कहानी, उसका प्रारम्भ कहीं बीच में ही हो जाता या अन्त शुरू में ही लटका रह जाता है, उसका प्रतीक बहुत फैल जाता है या एक ही प्रतीक में अनेक बिम्ब धीगा-मुश्ती करते चले आते हैं। अनावश्यक डिटेल्स बहुत हो जाते हैं या डिटेल्स ही बहुत साकेतिक बने रहते हैं, उसकी तराश बहुत साफ होती है या नहीं, वह शास्त्रीय अर्थों में बहुत, ‘एक्वैक्ट’ बन पाती है या पतले आटे की रोटी की तरह जिधर मन होता है उधर चल निकलती है—ये सारी बातें न राजेन्द्र यादव का ध्यान खींचती हैं और न चिन्ता का विषय बनती हैं। उनके लिए ये सब प्रक्रिया के अंग और स्तर हैं।

यों राजेन्द्र यादव के कई कहानी संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं। कदाचित् छह या सात पर अनेक दृष्टियों से ‘किनारे से किनारे तक’ को भी उनका प्रतिनिधि कहानी संकलन मानता हूँ। इसकी सभी कहानियाँ उनकी दृष्टि, कला और सामर्थ्य का वास्तविक प्रतिनिधित्व करती हैं। ‘जहाँ लक्ष्मी कैद है’, ‘पास फेल’, ‘बिरादरी बाहर’, ‘नए नए आने वाले’, ‘टूटना’, ‘लच टाइम’, ‘भविष्य के आस-पास मडराता अतीत’, ‘भविष्य वक्ता’ आदि उनकी अत्यन्त उल्लेखनीय कहानियाँ हैं।

प्रारम्भ में राजेन्द्र यादव का दृष्टिकोण प्रगतिशील रहा है। उन्होंने आस्था, एव संकल्प, मनुष्य की जिजीविषा तथा अन्तःप्रवृत्तियों के साथ बाह्य संघर्षों को

लेकर ही अपनी जीवन दृष्टि का निर्माण किया और उनकी विकासकालीन कहानियाँ इसी भावना प्रतीक है। राजेन्द्र यादव एक प्रतिभा सम्पन्न कलाकार हैं। जहाँ उन्होंने थोड़ी सतर्कता एवं सतुलित दृष्टि से काम लिया है, वहाँ उनकी कहानियाँ ए-वन, दोष रहित एवं श्रेष्ठ सिद्ध हुई हैं। 'विरादरी बाहर', 'जहाँ लक्ष्मी कैद हैं' तथा 'टूटना' इस बात का प्रमाण है। कहानियों में आधुनिक सचेतना को वहन करने की पूर्ण समर्थता है और लेखक की सामाजिक दायित्व निर्वाह की भावना यथार्थ रूप में अभिव्यक्त हुई है। इस कोटि की कहानियों में अन्य बातों के अलावा सबसे बड़ी बात तो यह है कि नए सामाजिक यथार्थ का उद्घाटन करने में राजेन्द्र यादव को पूर्ण सफलता प्राप्त हुई है। उनकी कहानियों में नवीनता है, कथ्य और कथन दोनों की—यह स्वीकारने में किसी को आपत्ति नहीं होनी चाहिए। राजेन्द्र यादव में जीवन के प्रति अपूर्व निष्ठा है। उनकी कहानियों में अटूट आस्था की आवाज है। उनके स्वर की दृढ़ता एवं आत्मविश्वास तथा पात्रों की जीवन की विषमताओं से संघर्ष करने की क्षमता एवं जीवन से सम्बद्ध रहने की प्रवृत्ति, नवीन मूल्यों एवं परिवर्तनशीलता को अपनाने की आकुलता एवं प्रगतिशीलता राजेन्द्र यादव की कहानियों में यथेष्ट मात्रा में मिलती है।

राजेन्द्र यादव ने आधुनिकता का चित्रण दोनों स्तरों पर किया है—समष्टिगत स्तर पर व्यष्टिगत स्तर पर भी। जहाँ उन्होंने व्यक्ति सीमित परिवेश को लिया भी है, वहाँ भी उनका प्रयत्न आत्मपरकता की ओर न होकर व्यक्ति को उसके यथार्थ परिवेश से सम्बद्ध करके जीवन की विराटता का बोध देना ही होता है इसीलिए जहाँ उनकी कहानियाँ सूक्ष्म से सूक्ष्मतर होती गई हैं, वे संश्लिष्ट तो हो गई हैं, पर उनकी स्थूल सामाजिक सचेतना विनष्ट नहीं होने पाई है। वास्तव में राजेन्द्र यादव की धारणा है कि वर्तमान हम हो, लेकिन लेखन इतना तात्कालिक वर्तमान नहीं होता, वह अपने आप में पुनर्सृजन है, पुनरावलोकन है—चाहे वह क्षण का हो या निमिष का। नितान्त अकेले क्षणों में हम अपने जिए हुए को सामने फैला लेते हैं और अपनी कला-अपेक्षा के अन्तरूप उसकी कतर व्योत करते हैं। कह सकते हैं, केवल उस क्षण हम अकेले होते हैं—चाहे वह कमरा बन्द करके अकेले हो या अपने भीतर। लेकिन इस प्रक्रिया को अपने आस पास की जिन्दगी से कहा, उठा या अलग होना कहना गलत होगा। यह एक ऐसा विश्रान्ति क्षण है 'जब हम जिये हुए का जायजा लेते हैं और आगे की 'तैयारी' करते हैं। इस प्रकार बाहरी और भीतरी दुनिया में हमारे परिवेश का ही नहीं (टूटना या नए-नए आने वाले आदि) हमारा अपना आना-जाना भी बना रहता है (भविष्य के आमपास मडराता अतीत या दायरा) : उनके अनुसार परिवेश हमारा कथ्य, विषय यथार्थ हो, या इन सबका स्रोत, उससे कटे होने की बात वकवास है। राजेन्द्र यादव की विवशता यह है कि वे

अपने परिवेश से जितना ही खिन्न होते हैं, उतना ही अपनी इस व्यक्तिगत दुनिया में फिर-फिर लौट आने के लिए गहरे चले जाते हैं। यह स्पष्ट करना आवश्यक है कि कुछ प्रयोगवादी कहानियों को छोड़कर राजेन्द्र यादव ने भारतीय जीवन प्रवृत्तियों से प्रसूत आधुनिकता के सूक्ष्म-से-सूक्ष्म रेशों का अकन किया है और इसमें कहीं कोई आरोपण लक्षित नहीं होता।

उनके पात्रों का सखा विविध वर्गों में फैली हुई है। वे निम्न मध्य वर्ग से भी हैं, मध्यवर्ग से और उच्चवर्ग से भी। कहीं-कहीं वे जातीय हो गए हैं, पर उनका वैयक्तिक स्तर बनाए रखने की प्रयत्नशीलता उनमें है। उनकी भाव-भगिमाओं, जातिगत विशेषताओं, सत्कारों, मर्यादाएँ एवं प्रवृत्तियों का सूक्ष्म अकन करने में राजेन्द्र यादव को विशेष सफलता प्राप्त हुई है। चूँकि वे यथार्थ जीवन से लिए गए हैं और उन्हें बिना तोड़े-मरोड़े या कृत्रिम मुछौटे लगाए प्रस्तुत करने की उनमें आग्रहशीलता भी रही है, इसीलिए वे प्रभावशाली ही नहीं बन गए हैं, पूर्ण स्वाभाविकता के साथ प्रतिष्ठित भी हुए हैं। वे किसी बुद्धिजीवी की टेबुल पर अंधेरे बन्द कमरे में निमित्त नहीं हैं, वरन् खुले ससार में जीवन की कठोरताओं, विषमताओं, एवं वास्तविकताओं का सामना करने वाले हमारे आपके बीच के पात्र हैं और राजेन्द्र यादव उन्हें प्रस्तुत करने वाले एक मध्यस्थ के रूप में आए हैं, हस्तक्षेप करने वाले अधिकारी की भाँति नहीं। उनके चरित्र-चित्रण में पूर्ण नाटकीयता है; वे कहीं कहीं विश्लेषणात्मक भी हो गये हैं, पर प्रारम्भिक कहानियों को छोड़कर शेष कहानियों और विशेषतया उत्कर्षकालीन कहानियों में अभिनयात्मक प्रणाली का प्रयोग सफलतापूर्वक किया गया है।

राजेन्द्र यादव की कहानियों के प्रारम्भ-मध्य तथा अन्त के विषय में भी यही बात कही जा सकती है। उनकी कहानियों का प्रारम्भ वर्णनात्मक ढंग से भी हुआ है, सवादों के माध्यम से भी। एक उदाहरण प्रस्तुत है - “आज रविवार था और सुबह के साढ़े नौ बजे के टिकट थे। लेकिन साढ़े आठ बजे ही ये लोग आ गये थे—पुष्पा, बिहारीलाल और उनके दोनों बच्चे। आठ साल की रेखा और पाँच साल का अमिताभ। नीचे टैक्सी रुकी और ये लोग घड़-घड़ करके जैसे ही सीढ़ियों से चढ़े कि हरी के मन में खटका हुआ। दरवाजा खोला तो खिल उठा, ‘अरे तुम पुष्पा फिर अन्दर की ओर मुड़कर बोला, ‘अरे देखना तो ये पुष्पा आयी है। ‘भई बाह, आप दोनों ने तो अपने आने की खबर ही नहीं दी।’ इसी प्रकार अन्त का एक उदाहरण प्रस्तुत है :

“कोई नहीं, मिस”,

वह बेहोश-सा भुण्ड के पीछे पाँच सात कदम खिंचता चला गया 'अरे मिस, सुनिये ...' उसके भीतर कोई घुटे-स्वर से चिल्लाता रहा फिर कन्वे ढीले डाने खड़ा रहा। शराबी की तरह लौटने लगा तो चॉकलेट का सफेद-नीला कागज पैरो से कुचलकर सड़क से चिपका हुआ उसे ही ताक रहा था''

नीचे स्टैंडियम की तरह काटकर बनाया गया बस स्टैंड था और सामने खुले पहाड़ो का झकोले लेता सिलसिला'' हाथ में चॉकलेट का कागज मसलता वह दूर तक शायद यही समझने की कोशिश करता रहा कि वह कहाँ है और उसे कितना जाना है ? ...''

राजेन्द्र यादव हमारे उन महत्वपूर्ण कहानीकारों में हैं, जिन्होंने नई कहानी को बहुत अंशों में अर्थ की सजा दी है और रूपायित किया है। उन्होंने कहानियों के माध्यम से यदि व्यक्तित्व की खोज की है, तो नए सामाजिक सत्यो, मानव-मूल्यों एवं आधुनिकता के नवीनतम सन्दर्भों को नवीन आयामों में नयी वाणी दी है। उन्होंने एक ओर नव-मानववाद पर बल दिया है, दूसरी ओर युग के यथार्थ बोध को स्वाभाविक अभिव्यक्ति दी है।

इस पीढ़ी में हरिश्चकर परसाई, मनू भण्डारी, भीष्म साहनी, रमेश बक्षी, केशवप्रसाद मिश्र, उषा प्रियंवदा, शशिप्रभा शास्त्री, शिवानी, लक्ष्मीनारायण लाल, शिवप्रसादसिंह, शैलेश मटियानी, मार्कण्डेय, शेखर जोशी, कृष्ण बलदेव वैद, कृष्णा सोबती, रामकुमार, श्रीमती विजय चौहान, कुलभूषण आदि अनेकानेक कहानीकार हैं, जिन्होंने एक-से-एक अच्छी कहानियाँ लिखी हैं और हिन्दी कहानी को समृद्ध किया है।

### फणीश्वरनाथ रेणु

फणीश्वरनाथ रेणु इस चरण के सफल कहानीकारों में हैं। यों दूसरे कई कहानीकारों ने भी अपने आँचलिक कहानीकार होने का दावा किया है और करते हैं। उस दावे के अनुरूप वे कहानियाँ लिखते हैं पर दुर्भाग्य से उन कहानियों में कथाएँ होती हैं, पात्र होते हैं, मात्र अचल ही तिरोहित रहता है। फणीश्वरनाथ रेणु के साथ कोई दावा नहीं है, पर उनकी कहानियों में अचल होता है, जिसका वे सफलतापूर्वक अंकन भी करते हैं। ग्राज के बदलते ग्रामों की धड़कनों को रेणु ने बहुत निकट से सुना है और पहचाना है। इन धड़कनों को उन्होंने इतनी सजीवता एवं कलागत ईमानदारी से चित्रित किया है कि उनकी कहानियों में यह धड़कनें स्पष्टतया सुनी जा सकती हैं। 'ठुपरी' कहानी संग्रह के अतिरिक्त 'टेबुल', 'सबदिया', 'अतिथि सत्कार' आदि सभी कहानियों में एक अचल विशेष की संस्कृति, लोक-

१ राजेन्द्र यादव भविष्य के आस-पास मंडराता अतीत, (स्मृतिका जून १९६६,) बम्बई।

जीवन, आचार-व्यवहार, राजनीतिक प्रभाव एवं उत्पन्न स्थितियों, सामाजिक-धार्मिक परिस्थितियों, रूढ़ियों, परम्पराओं के प्रति श्रगाध विस्वास, पर 'नए' को देखने की जिज्ञासा और अपनाने के प्रति शका आदि का रेणु ने इतनी सूक्ष्मता से चित्राकन यथार्थ पृष्ठभूमि पर किया है कि वह सारा अचल आँखों के सामने घूम जाता है। रेणु की कहानियों की सबसे बड़ी विशेषता मानवीय संवेदनशीलता, मानव सम्बन्धों का उद्घाटन एवं नवीन मूल्यों का अन्वेषण है। रेणु का स्वर मानवतावादी है और चित्रण यथार्थवादी। इन दोनों के परस्पर समन्वय से अपनी कहानियों में उन्होंने एक ऐसे आदर्श की स्थापना की है, जो कर्म की प्रेरणा देता है, संघर्ष की क्षमता उत्पन्न करता है और आस्था एवं सकल्प के साथ एक अपूर्व जिजीविषा भाव उत्पन्न करता है। रेणु की कहानियों की यह एक विशिष्ट उपलब्धि है।

रेणु का शिल्प एक कैमरामैन की भाँति है। वे छोटे छोटे सनैप शाट्स उतारते चलते हैं और व्यक्तियों, स्थानों, उनके मनोभावों, प्रवृत्तियों आदि के बारीक-से-बारीक रेशे उभार कर भाव-प्रवणता से प्रस्तुत कर देते हैं। इस दृष्टि से उनका शिल्प प्रचलित परम्परागत शिल्प के प्रति एक सायास, पर सफल विद्रोह है और अपने तथ्य को अधिकाधिक प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुत करने में रेणु का शिल्प पूर्णतया समर्थ है। उनकी कहानियाँ इस प्रकार प्रारम्भ होती हैं।

घूल में पड़े कीमती पत्थर को देखकर जौहरी की आँखों में एक नई झलक झिलमिल गयी—अपरूप रूप।

चरवाहा मोहना छौड़ा को देखते ही पँचकौड़ी मिरदगिया के मुँह से निकल पड़ा—अपरूप-रूप !

...खेतों, मैदानों, बाग-बगीचों और गाय-बैलों के बीच चरवाहा मोहना की सुन्दरता !

मिरदगिया की क्षीण ज्योति आँखें सजल हो गई ।

मोहना ने मुस्कराकर पूछा—टुम्हारी उँगली तो रसपिरिया बजाते टेढ़ी हुई है, है न ?

ऐ ! बूढ़े मिरदगिया ने चौकते हुए कहा—रसपिरिया ?... हाँ नहीं। तुमने कैसे ? तुमने कहाँ सुना वे ??

'बेटा' कहते-कहते वह रुक गया। परमानपुर में उस बाद एक ब्राह्मण के लड़के को उसने प्यार से 'बेटा' कह दिया था। सारे गाँव के लड़कों ने उसे घेरकर भारपीट की तैयारी की थी—बहरदार होकर ब्राह्मण के बच्चे को बेटा कहेगा ? मारो साले बुढ़े को घेरकर। 'मृदग फाँड़ दो।

मिरदगिया ने हँसकर कहा था—अच्छा, इस बार माफ़ कर दो सरकार ! अब से आप लोगों को बाप ही कहूँगा !

बच्चे खुश हो गए थे। एक दो-ढाई साल के नगे बालक की ठुड्डी पकड़कर वह बोला था—क्यों ठीक है न बाप जी ?<sup>१</sup>

इसी प्रकार रेणु की कहानियों का अन्त भी बड़े नाटकीय एवं रोचक ढंग से होता है :

“...आज भी तुम्हारा खत कुछ नहीं बोलता।...अकराम शंख-ध्वनि कर रहा है। • प्यारे मनहर !...अकराम ! प्यारे अकराम ! तुम कितने बड़े गुणी हो ! तुमने कैसे जान लिया सब कुछ।...गंध ? महाराज, ये तुम्हारी ही कृपा के फल हैं। अर्चना के बोल सुनते समय मुझे जो धूप की गंध लगी थी। तुम्हीं ने यह गंध-परिवेशन किया है प्रथम बार ! तुम्हारी ही चीज, तुम्हीं को...! लो, मैं यत्र हू ! तुम्हारी हूं ! मुझे बजाओ, धन्य करो...।”

गीताली ने पास खड़े तानपुरे के तारों को छूकर भ्रुकृत कर दिया। मूल नाद से नौ गुना ऊंचाई पर सहायक नाद उत्पन्न हुए।

• तुमने सुना होगा अकराम...नानाधन...घुघलू बंड पार्टी में हॉर्न बजाता है।...तुम सभी ने सुना...! गीताली अकराम के गले में गीतमाला डाल चुकी !... ‘ए’ माइनर का तीव्र सुर...‘एफ’ मेजर का प्रानन्दोल्लास !...

गीताली ने परमहंस देव को नमस्कार किया। परमहंस देव के कथामृत से ध्वनि निकली—मानुषेर मन जेन सटेपर पुटली।...आदमी का मन मानो सरसों की पोटली !

गीताली की आँखों से आँसू भर पड़े। कण्ठ से एक अजानी रागिनी फूटकर निकल पड़ी...।

अलख-मुखर जगत् में अकराम की पगध्वनि सुन रही है गीताली !...<sup>२</sup>

रेणु ने पात्रों के भावों, मन स्थितियों के शब्द-चित्र ही अपनी तरफ से रिपोर्ताज शैली में अधिक प्रस्तुत किए हैं, इसलिए उनकी कहानियों में कथोपकथन बहुत कम प्रयुक्त हुए हैं और सारा दायित्व लेखक को ही निभाना पड़ता है, पर कुछ कथोपकथनों का संयोजन बीच-बीच में उन्होंने किया है, जो सजीव, सार्थक एवं सफल है :

“...अरी, यह कहाँ की गोरी आई है, गुमान-भरी ? इत्ती-सी छोरी की बोली सुनो, कैसी विष भरी है। कोई इस तरह भी राह-बाट पूछती है भला ! अपना नाम धाम कुछ नहीं बताती...।”

गोकुल की गोपियों ने गोरी को चारों ओर से घेर लिया—ऐसी टेढ़ी-तिरछी

१. कमलेश्वर : राजा निरबसिया, (राजा निरबसिया—कहानी), इलाहाबाद, पृ० १०१-१०२

२. फणीश्वरनाथ रेणु : ठुमरी, (रसप्रिया—कहानी), दिल्ली, पृ० ११-१२

वात क्यों करती है री ? तेरे साथ कोई मर्द-पुरुष नहीं ?

ना भैया ! देखती हूँ यहाँ के लोग तन के ही नहीं, मन के भी काले हैं । कैसा है यह गोबुल गाँव रे बाबा !

सुनती है इसकी बोली ! बड़ी बूढ़ियाँ भी आकर जमा हो गई — क्या है ? काहे की भीड़ लगा रखी है यहाँ ?

अपरिचित्ता किशोरी भीड़ से निकलकर बाहर आई—हाँ—ए ! तुम लोगो ने अपनी-अपनी बूढ़ बेटियों को यह कैसी सीख दी है कि भूली-भटकी परदेसिन को राह भी न बताये कोई । नन्दराज की ड्योढी किधर है ?

बूढ़ियाँ भी तिलमिला उठी—और तू ही किस राजा की बेटी है कि परदेस में आकर टेढ़ी टेढ़ी बातें करती फिर रही है ? अपना नाम-धाम क्यों नहीं बतलाती ?

गोरी का चेहरा टेसू के फूल जैसा हो गया—मैं मथुरा से आ रही हूँ । बसुदेव राजा की बेटी और महाराजा कस की भाँजी ।

• भाँजी ? कस की ई-ई ? सभी ग्वालिये एक साथ चीख पड़ी ?

क्यों ? गोरी मुस्कराई ।

एक बूढ़ी ने कहा—यह कस की भेजी कोई डाकिसी है री । • कस की भाँजी !

कोई बुलइयो यदुराई को ! दौड़ो मुरारी ई-ई-ई ! एक गोरी चिल्लाई । गोरी हमी—अकेली क्यों, सभी मिलकर पुकारो । कहीं सोया ..

.. तू चुप रह ! • देखते रहो, भागने न पावे । बड़े मौके से गाँव में घुस आई है ।

.. गोरी गठरी रखकर बैठ गई—देखती हूँ वह छोकरा ठीक ही कह रहा था ।

• कौन छोकरा ? सुन री ललिता, अब किसी छोकरे की बात कर रही है ।

गोरी अपने बाजूबन्द के ढीले बन्धन करने लगी—वही काला कलूटा, घटवार का बेटा होगा ।

\*\*\*काला कलूटा ? घाट के इम पार या उस पार ?\*

रेणु शिल्प की दृष्टि से एक सफल कहानीकार है । उनकी भाषा-शैली में ओज और प्रवाह है । उनकी भाषा में मौलिकता के गुणों का समावेश हुआ है, पर उसकी सीमाएँ हैं । उन्होंने सहजता बनाये रखने का बराबर प्रयास किया है और उसकी सर्वजनीनता का भी ध्यान रखा है । ऊपर दिये गये उद्धरणों से यह बात स्पष्ट हो जायेगी । कुछ मुविज्ञ रेणु की प्रशंसा में यहाँ तक कहते हैं कि उनके रूप में हमने प्रेमचन्द पा लिया है, पर यह विचारों की अतिरजना मात्र है । रेणु की कहानियों की तुलना प्रेमचन्द की कहानियों से करना उसी प्रकार भ्रामक है, जैसे

१ फणीश्वरनाथ रेणु ठुमरी, (नित्य लीला-कहानी), दिल्ली पृ० ७६-८०



किसी तालाब को देखकर समुद्र का विश्वास कर लिया जाये।' रेणु सफल हैं, इसमें कोई सन्देह नहीं, पर बास की सीढ़ी लगाकर उन्हें ऊँचा उठाना असंगत जान पड़ता है।

निर्मल वर्मा

निर्मल वर्मा उन कहानीकारों में हैं, जिनके लिए मानव-सम्बन्धों का उद्घाटन करना, मानवीय संवेदनशीलता का चित्रण करना एवं आन्तरिक युग-बोध एवं भाव-बोध का अन्वेषण करना उतना महत्वपूर्ण नहीं है, जितना तथाकथित 'आधुनिकता' के तत्वों की रक्षा करना, अनास्था एवं निष्क्रियता का स्वर उद्घोषित करना, पलायनवाद का प्रचार करना और प्रतिक्रियावादी तत्वों को प्रश्रय देना है—फिर भी प्रगतिशील आलोचक—सुविज्ञ डॉ० नामवरसिंह उन्हें प्रगतिशील कहानीकार स्वीकारते हैं। यदि डॉ० नामवरसिंह की मान्यता केवल 'कुत्ते की मौत', 'माया दर्पण' और 'लन्दन की एक रात' कहानियों पर ही आधारित है, तब तो किसी को कुछ नहीं कहना, पर यदि यह निर्मल वर्मा की सारी कहानियों के आधार पर प्रकट की गई धारणा हो तब कहा ही जा सकता है—सिवाय इसके कि प्रत्येक को अपने-अपने मत को प्रकट करने की स्वतन्त्रता है और होनी चाहिए। जब राजनीति में (देश में नहीं—जन-जीवन में नहीं!) तथाकथित प्रजातांत्रिक गुणों का आविर्भाव हो गया है, तो देश एवं जन-जीवन के यथार्थ परिवेश से असम्पृक्त 'साहित्य' में ही प्रजातांत्रिक गुणों का समावेश क्यों न हो? अस्तु।

निर्मल वर्मा कलावादी हैं। उनके लिए कला मात्र कला है, उसका जीवन से कोई सम्बन्ध नहीं—अतः उनकी कहानियों में किसी जीवन दृष्टि को खोजना व्यर्थ होगा। उनकी कहानियों में कला सम्बन्धी विविधता प्राप्त होती है और पूर्ण अभिनयात्मक दृष्टिगोचर होती है। वातावरण के बारीक-से बारीक रेशों को उभारने और हमें जो के माध्यम से सूक्ष्म से सूक्ष्म मनोभावों द्वन्द्वों एवं घात-प्रतिघातों को तीव्रतर रूप में प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुत करने में निर्मल वर्मा सिद्धहस्त हैं। उनकी कहानियों में वर्णन क्षमता, निर्वाह कुशलता एवं सार्थक प्रतीक योजना लक्षित होती है और जिन दो-तीन कहानियों में उन्होंने जीवन सन्दर्भों को विकसित करने की चेष्टा की है उनमें वे पूर्ण सफल रहे हैं। वैसे निर्मल वर्मा का मूल स्वर रोमांटिक है और उन्होंने एक-दो अपवादों को छोड़ कर प्रेम-कहानियाँ ही लिखी हैं—ट्रेजडी यह है कि इन सारी प्रेम कहानियों में 'कथा' एक ही है, केवल नाम और सन्दर्भ हर कहानी के साथ परिवर्तित होते गए हैं। 'बैगाटेल', 'दहलीज', 'डायरी के खेल', 'माया का मर्म', 'तीसरा गवाह', 'अन्धरे में', 'पिक्चर पोस्टकार्ड', 'लवर्स' तथा 'परिन्दे' आदि कहानियाँ इसी सन्दर्भ में देखी जा सकती हैं। बैगाटेल में एक रोमांटिक अनुभूति पर

१. डॉ० लक्ष्मीसागर वाष्ण्य नई कहानी का परिपादक, (१९६६), इलाहाबाद

कहानी का संगुणन किया गया है, जिसमें बैगाटेल एक प्रतीक है, जिस पर नायक सुमेर की गोली उस छेद में जा फसली है, जहाँ हेम का नाम लिखा रहता है। 'दहलीज' में रुनी, जेली और शम्भी भाई के माध्यम से रोमांटिक वातावरण उत्पन्न करने की चेष्टा की गई है। इसमें मुख्यतया दो बहनों के रिक्त जीवन से विचित्र सी उदासी और कृष्णा उत्पन्न करने की चेष्टा की गई है। 'ढायरी के खेल' में उसका एक अतीत का पृष्ठ सामने आ जाता है, जिस पर एक दिन उदास शाम को बिट्टी ने टेढ़े मेढ़े अक्षरों में लिखी था और जो अब पीला और पुराना पड़ गया था, इन अक्षरों में उसे खोजने की चेष्टा कितनी व्यर्थ है, तो अब नहीं। कुछ भी याद करना आत्म-विडम्बना है—'माया और नायक के मोह-भग की स्थिति एक रोमांटिक भावुकता एवं कृष्णा उत्पन्न कर कहानी समाप्त हो जाती है। 'माया का मर्म' में 'बैगाटेल' का सुमेर है और हेम का नाम बदलकर लता माथुर हो जाता है। 'तीसरा गवाह' में सुमेर रहतीगी साहब हो जाता है और हेम नीरजा बन जाती है। एक दिन सहर में आकर रहतीगी साहब अपने विगत के इतिहास को खोलते हैं और उसका एक रोमांटिक पृष्ठ सुनाने लगते हैं। 'अन्धेरे में, सुमेर रोगग्रस्त होकर शिमला पहुँचता है, जहाँ हेम बदलकर बानो हो जाती है—और फिर दोनों के रोमांस से कहानी का निर्माण हो गया है। यह रोमांस अन्धेरे में विकसित होता है, जो अन्त में विफल होता है। 'पिक्चर पोस्टकार्ड' में वातावरण विश्वविद्यालय का है, जहाँ तरुण तरुणियों को मिठाई या पुडिंग प्लेट से अधिक महत्व नहीं देते और अन्त में परेश नीलू को पिक्चर पोस्टकार्ड भेज कर कहानी को पूरा करता है। 'परिन्दे' में सुमेर एक डॉक्टर बन जाता है और हेम मिस लतिका बन जाती है। इसमें डॉक्टर छिछली भावुकता पर विजय पाने की चेष्टा करता है। 'लवर्स' में भी निन्दी के विफल प्रेम की कहानी है। इन सारी कहानियों में निर्मलवर्मा का घोर वैयक्तिक स्वर प्रतिध्वनित होता है, जिसमें दृष्टि की सकीर्णता तो है ही, परिवेश का सीमित-पन भी है, जो निर्मल वर्मा की कहानियों को एक धु धले, बिन्दु के ही चारों ओर भटकने की बाध्यता उत्पन्न करता है—इन कहानियों में विकास करने की न तो प्रवृत्ति है और न अपने युग-बोध एवं भाव-बोध को आत्मसात् करने की प्रयत्नशीलता। बस इनमें शिल्प सम्बन्धी सफलता लक्षित होती है, जो निर्मल वर्मा का एकमात्र 'विशिष्ट' पक्ष है, जो डॉ० नामवर सिंह को 'अग्रतिशील' प्रतीत होता है। इनकी कहानियों का प्रारम्भ इस प्रकार होता है

“छज्जे पर भूरी, जलती रेत की परते जम गई हैं। हवा चलने पर अलसाए-से धूलि-कण धूप में फिजमिल से नाचते रहते हैं। लड़ाई के दिनों में जो बैरक बनाये गए थे, वे अब उखाड़े जा रहे हैं। रेत और मलवे के ठूह ऐसे खड़े हैं, मानो कच्ची सड़क के माथे पर गोमड़े निकल आए हों।

खिड़की से सब कुछ दीखता है । दिन और शाम के बीच कितने विचित्र रंगों की छायाएँ टीलों पर फिसलती रहती हैं !

दूर से गिरन्तर सुनाई देता है, पत्थर तोड़ने की मशीन का शोर, दैत्य के घुर्राटों की तरह...घुरं-घुरं-घुरं...

दोपहर की नींद के कच्चे कगारों पर ये आवाजे हल्की-सी लहरो हल्की थप-थप टकराती हैं ।...तरन अकबकाकर जाग गई । हाथ माथे पर गया, तो लगा, पसीने की बूंदों पर बाल चिपक गये हैं, बिन्दी की रोली दोनों भौहों के बीच फैल गई है । उसे लगा, मानो वह अब तक जाग रही थी, सचमुच जागने पर पता चला था कि सोते समय भी वह यही बराबर सोच रही थी । दुपहर की नींद जो ठहरी, आधी आँखों में, आधी बाहर ।

आखे धोई, बिन्दी पोछ दी, पम्प के पानी को चुल्लू में लेकर आँखों में छिड़का । गुसलखाने की खुली खिड़की से मैदान का वह हिस्सा दीखता था, जहाँ बैठको को ढहाया जा रहा था । आधी टूटी इमारतें, सूखे भग्न ककालो-सी खड़ी थी । सूखी रेत के कण तितीरी धूप में मोतियों-से झिलमिला उठते थे । तरन को लगा, मानो उसके दाँतों के भीतर भी रेत चरामरा रही हो ।<sup>१</sup>

उनकी कहानियों का अन्त बड़े नाटकीय ढंग से होता है और वह अन्त अनेक प्रश्न चिह्न उपस्थित करता है, जिनका कोई उत्तर कहानीकार नहीं देता, स्वयं कहानी में भी कोई उत्तर नहीं—पाठकों को अनुमान से कहानी में लिखे अस्पष्ट सूत्रों से कल्पित करना पड़ता है ।

“कुछ देर बाद जब वह बाहर आया, बसन्त की रात झुक आई थी । हवा में धरती की सोंधी-सी गंध का आभास था । उसने निश्चित होकर ठण्डी ताजी हवा में साँस ली । अस्पताल के उस तग, जख्मों से ज्यादा गर्म क्यूबिकल के बाद उसे बाहर का खुलापन बहुत सुखद प्रतीत हो रहा था । उसने घड़ी देखी । अभी दस मिनट बाकी थे । उसे हल्की-सी खुशी हुई कि वह प्रायः जाने से पहले एक बियर पी सकेगा ।

कुछ देर तक वह पलंग पर आँखें मूंद लेटी रही । जब उसे निश्चय हो गया कि वह अस्पताल से दूर जा चुका है तो वह धीरे से उठी । खिड़की खोल दी । बाहर अंधेरे में उस छोटे-से शहर की बत्तियाँ जगमगा रही थी । उसे प्राग में अपने होस्टल का कमरा याद हो आया । वह सिर्फ दो दिन पहले उसे छोड़कर आई थी । लेकिन उसे लग रहा था, जैसे तब से एक लम्बी मुद्त गुजर गई है । वह कुछ देर तक वहीं निश्चल खड़ी रही । मँटनिंटी वार्ड से किसी बच्चे के रिरियाने की आवाज सुनाई दी थी, फिर सब खामोश हो गया ।

१ निर्मल वर्मा : जलती झाड़ी, (माया दर्पण-कहानी), दिल्ली, ५० २२-२३ ।

वह चुपचाप बिस्तर के पास चली आई। अपने सूटकेस से एक पुराना तौलिया निकाला। फिर उसमें करने से उन सब चीजों को लपेटा, जो वह उसके लिये छोड़ गया था। रिडकी के पास आकर उसने उन्हें बाहर अवेरे में फेंक दिया।

जब वह वापस अपने बिस्तर के पास आई, तो उसका सिर चकराने लगा। स्टूल पर लीपा का पैकेट अब भी पड़ा था। उसने एक सिगरेट सुलगाई लेकिन उसे उसका स्वाद फिर अजीब-सा लगा। उसे फर्श पर बुझाकर वह पलंग पर लेट गई। एक छोटा सा गरम आँसू उसकी आँखों की कोरों से बहना हुआ उसके बालों में खो गया, किन्तु पता नहीं चला। वह आराम से सो रही थी।<sup>१</sup>

उनकी कहानियों में कथोपकथनों का एक उदाहरण देखिए

“विली हमारे यहाँ काम करता था—उसने गर्व से विली की ओर देखा, मानो उसे हम लोग विली की तुलना में काफी तुच्छ जान पड़ रहे थे।

“—काफी देर से हो?—उसने पूछा।

—सिर्फ कुछ दिन मैंने कहा।

—इजिप्ट फ. इन

—इज इट फार्न—मैंने कहा।

—कोई काम? वह मेरे कमीज के कालर को देख रहा था। न जाने कितने देशों की धूल उस पर जमा थी।

—अभी कुछ नहीं ..

—विली को काम मिल सकता है, लेकिन यह एक जगह टिकता नहीं—उसने विली की ओर देखा, कुछ प्यार से, कुछ उलाहने से।

—मैं तुम्हारे यहाँ रह सकता। सिर्फ तुम .. विली ने कहा।

इटालियन का चेहरा अचानक शुष्क सा हो आया—तुम जानते हो .. उसने कहा।

—आह-विली ने कहा—तुम सब लोग एक जैसे ही हो।

—बहुत गर्मी है—जार्ज ने कहा।

—तुम जानते हो इटालियन ने बहुत आग्रह से कहा।

—न मैं कुछ भी नहीं जानता। मैं सिर्फ इतना जानता हूँ कि मैं अभी डास करूँगा—<sup>२</sup>

निर्मल वर्मा की कहानियों में शिल्प चातुर्य हैं, कोई जीवन दृष्टि नहीं। उनकी भाषा शैली सफल है। उसमें अंग्रेजी शब्दों का देखटके प्रभाव किया गया है, जो खटकना तो है, पर जिन वातावरण या पात्रों को लेकर ये कहानियाँ लिखी गई हैं, उसे

१ निर्मल वर्मा जलती भाड़ी, (अन्तर-कहानी), दिल्ली, पृ० १५४-१५५।

२ निर्मल वर्मा जलती भाड़ी. (लन्दन की एक रात-कहानी) दिल्ली, पृ० ११५

देखते हुए बुरा भी नहीं प्रतीत होना। एक मुविज़<sup>१</sup> से ठीक ही लिखा है कि अनास्था कुंठा एवं घुटन को निर्मल वर्मा ने अपनी कहानियों शिल्प चमत्कार से छिाने का प्रयत्न किया है।

अमरकान्त

अमरकान्त प्रेमचन्द कहानी परम्परा के कहानीकार हैं उनकी कहानियों में आज के निम्न-मध्य वर्ग एवं मध्यवर्ग का चित्रण पूर्ण यथार्थता से किया गया है, जिसमें मानवीय संवेदनशीलता एवं प्रगतिशील दृष्टिकोण मिलता है। उनकी कहानियों के दो संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं। उन्होंने शिल्प प्रयोग नहीं किए हैं। उनकी कहानियाँ प्रयासहीन शिल्प का अन्यतम उदाहरण हैं। उन्होंने एक स्वस्थ जीवन-दृष्टि, आस्था एवं संकल्प, संघर्ष भरी जिजीविषा और यथार्थ के स्वाभाविक चित्रण को अपनी कहानियों में विशेष महत्व दिया है। 'डिप्टी क्लर्करी', 'दोपहर का भोजन', 'हृत्पारे', 'जिन्दगी और जोक', 'असमर्थ हिलता हाथ' तथा 'खलनायक' उनकी अत्यन्त उल्लेखनीय कहानियाँ हैं। इन कहानियों में उन विषमताओं, विसंगतियों एवं सामाजिक असमानताओं का अत्यन्त सूक्ष्म एवं यथार्थ चित्रण किया गया, जो मानव-जीवन के विकास में अवरोध उपस्थित करती हैं, व्यक्तियों के सूक्ष्म से-सूक्ष्म मनोभावों एवं मनोवृत्तियों के कुशल अकन में यथार्थ परिवेश को उजागर किया गया है और संकेतो से अत्यन्त प्रभावशाली ढंग से व्यंग्य प्रदान शैली में मनुष्य जीवन की आधुनिक सन्दर्भों में कठोर नियति की ओर ध्यान आकृष्ट किया गया है। इधर 'देश के लोग', 'लाट', पड़ोसी और 'लड़की और आदर्श' आदि कहानियों को देखकर लगता है कि अमरकान्त की कहानी कला समष्टि चिन्तन से व्यक्ति चिन्तन की ओर उन्मुख हो रही है। हो सकता है कि समष्टि चिन्तन अपनी अन्तिम परिणति में व्यक्ति चिन्तन में प्रस्फुटित हो गया या समष्टि चिन्तन से मोहभंग की स्थिति का प्रतिफल भी हो सकता है, पर इन अमरकान्त के प्रगतिशील दृष्टिकोण, सामाजिक सचेतना एवं आस्था संकल्प का खण्डित होना मैं किसी भी रूप में नहीं स्वीकार सकता। मेरी स्मृति में उनकी ये पक्तियाँ अब भी गुंजती हैं वह मरना नहीं चाहता था, इसीलिये जोक की तरह जिन्दगी से चिपटा रहा। लेकिन लगता है, जिन्दगी स्वयं जोक सरीखी उमरों चिमटी थी और धीरे-धीरे उसके-रक्त की अन्तिम बूँद भी गई।'—ये भाव अमरकान्त की कहानियों में आज भी खोजे जा सकते हैं।

अमरकान्त की कहानियों में, जैसा ऊपर कहा जा चुका है, शिल्प-प्रयोगों के प्रति विशेष आग्रहशीलता नहीं लक्षित होती। उनके लिये कथ्य को ही ईमानदारी एवं यथार्थता से प्रस्तुत करना ही महत्वपूर्ण है। वे आज के उन थोड़े से इने-गिने कहानीकारों में हैं जिनमें प्रयासहीन शिल्प के साथ मानवीय संवेदनशीलता एवं सामाजिक

दायित्व निर्वाह की भावना सबसे अधिक है। वे मुख्यतया सामाजिक सचेतना के कहानीकार हैं और समाज, लोग, जीवन और युग-इन्ही की परिधियों में उनकी कहानीकला का विकास हुआ है। वे चेखव के इस कथन को पूर्ण यथार्थता से रूपायित करते हैं कि यदि मैं समाज की सीमाओं में बंधा हुआ लेखक हूँ, तो यह मेरा दायित्व ही जाता है कि मैं अपने युग, समाज, अपने आस पास के लोगों और उनके जीवन का चित्रण करूँ। अमरकान्त में एक स्वस्थ जीवन दृष्टि है, यथार्थ को पहचानने की समर्थता है और नवीन सामाजिक सन्दर्भों के विकसित कर नवीन मूल्यों की स्थापना एवं सत्यान्वेषण की सक्षमता है। यहाँ उनकी तीन कहानियों से प्रारम्भ, अन्त एवं कथोपकथन के उद्धरण प्रस्तुत हैं। उनकी कहानियों का प्रारम्भ प्रमुखतया इस प्रकार होता है।

“भीगुरो के स्वर में रात की खामोशी झनझना रही थी। मीना की नींद टूट गई। उसने हडबड़ाकर खुले हुए दरवाजे की ओर देखा और कमरे में नजर दौड़ाई, लेकिन कहीं कुछ नहीं था। और जब वह धीरे से कुर्सी खिसकाकर चारपाई पर झुक आई तो लक्ष्मी पर दृष्टि पड़ते ही अँगूठे से लेकर माथे तक उसके शरीर का रक्त जैसे सूख गया। उसकी माँ का सिर तकिये पर एक ओर लटक आया था। मुँह खुला था, आँखें बन्द थी और हाथ-पैर बेजान से पड़े थे।

एक असहाय रुलाई और चीख उसके हृदय से उठकर गले में फँस गई। उसके हाथ-पैर काँपने लगे, इसलिये वह भागकर घर के अन्य लोगों को जगा भी न सकी। अन्त में मजबूर होकर लक्ष्मी की नब्ब टटोलने लगी। दिल अवश्य धडक रहा था, परन्तु अनियमित रूप से—कभी धीमे धीमे और कभी तेज चलने वाली घड़ी की तरह इतने दिनों की बीमारी में उसकी माँ को आज ही ऐसी बेहोश नींद आई थी। आश्वासन का आशार पाकर मीना का भय आँसुओं में बहने लगा।

वह दरवाजे के बाहर देखने लगी। अन्धकार का पर्दा क्षितिज पर फट गया था और पूरबी आकाश का गँदला नीलापन दिखाई दे रहा था। उसको यह सोचकर किंचित आश्चर्य हो रहा था कि मा के लिए वह इतनी क्यों दुःखित रहती है, जबकि लक्ष्मी और उसका सम्बन्ध इधर छत्तीस के दोनों ओर की तरह रहा है। जब फागुन के आरम्भ में लक्ष्मी की हालत गम्भीर हो गई, तो एक दिन ऐसी ही सुबह नींद खुलने पर मीना के दिमाग में यह विचार कौंध गया कि मा की मृत्यु के बाद वह चिड़िया की तरह आजाद हो जाएगी।”

उनकी कहानियों का अन्त इस प्रकार होता है :

वह खड़ा हो गया और खुशी की उत्तेजना में टहलने लगा। परन्तु चार-पाँच

१. अमरकान्त . असमर्थ हिलता हाथ, (नई कहानियाँ। फरवरी १९६४), दिल्ली पृ० १७।

कदम जबरदस्ती चलने से ही वह पसीना-पसीना हो गया। किसी तरह वह कुरसी तक आया और बैठ गया। उसके बीच में और जोर से दर्द होने लगा था। बायें हाथ का अंगूठा जोरी से फडक रहा था। दोनों पैरों की एडियो में टभकन पैदा हो गयी थी। सिर में भारीपन डोल रहा था और मुंह सूख रहा था। उसने फिर माथा कुरसी पर टिका दिया। बाहर फ़िम-फ़िम पानी बरसने लगा था। इस मौसम परिवर्तन से उसको खुशी-सी हुई, उसका वर्तमान कष्ट भी खत्म हो जाएगा।<sup>१</sup> उसने सुशीला के बारे में फिर सोचना शुरू किया, लेकिन उसको भूतकी सी आ रही थी। उसको ऐसा लगा कि वह सपना देख रहा हो वह पाच-छः वर्ष का बच्चा होकर एक मैदान में तेजी से दौड़ रहा था। फिर वह पच्चीस वर्ष का नौजवान हो गया और अधाधुध गोलियाँ चलाने लगा।<sup>२</sup>

कुछ ही देर बाद नौकर के साथ सुशीला आयी, लेकिन उसको देखकर उसका चेहरा डर से स्याह हो गया।

“कौन है यह? क्या नाम बताया? कहा का रहने वाला है? तुमने पूछा नहीं कि कि साहब से कौन-सा काम कराना चाहता था?” सुशीला आतंक से अशक्त वाणी में नौकर से पूछ रही थी। वह मर चुका था<sup>३</sup> उनकी कहानियों में कथो-पकथन अत्यन्त साधारण, पर सार्थक होते हैं। वे बिल्कुल बोलचाल की शैली में होते हैं, उनमें कोई पच्चीकारी या सायासपन लक्षित नहीं होता, इसीलिए उनमें इतनी स्वाभाविकता रहती है :

“मैं आपका पड़ोसी हूँ, हमारा आपका परिचय हो जाना चाहिए।”

“मेरा नाम है सुशील।”

“कहाँ काम करते हो?”

मैं कहीं काम नहीं करता,” सुशील संकोचपूर्वक मुस्कराया, “मुझे चित्र बनाने का शौक है और चौक की गली में मेरी छोटी सी दुकान है...।”

“कौन बिरादर हैं?”

“मेरी कोई जाति नहीं है।” सुशील जोर से हँसा।

“मैं भी जाति-वाति में विश्वास नहीं करता...फिर भी...।”

“देखिये हरिजन नाम मुझे पसन्द नहीं, जैसे मैं आदमी नहीं होऊँ। मैं वैसे जाति का चमार हूँ।”

“अच्छा S S।”<sup>२</sup>

१. अमरकान्त : जनमार्गी, (सारिका : नवम्बर १९६२), बम्बई, पृ० २३।

२. अमरकान्त : पड़ोसी (परिकथा : अक्टूबर १९६४), इलाहाबाद, पृ० १-१।

अमरकान्त की भाषा-शैली में यथार्थता है। उन्होंने बोलचाल के शब्दों एवं प्रचलित मुहावरों का प्रयोग कर अपनी भाषा को जहाँ प्रभावशाली बनाया है, वहीं जन तत्वों का और पात्रानुकूल प्रवृत्तियों को ग्रहण को उसे अधिक सामान्य बनाया है। एक सुविज्ञ<sup>१</sup> के अनुसार अमरकान्त की कहानियाँ विशिष्ट हैं और नई कहानी के विकास में उनका महत्वपूर्ण योगदान रहा है।

इसके अतिरिक्त इस काल में राजेन्द्र यादव, मार्कण्डेय, रमेश बक्षी, श्रीमती विजय चौहान, कुलभूषण, उषा प्रियंवदा, मन्तू भण्डारी, शैलेश मटियानी, भीष्म साहनी, हरिश्चकर परसाई आदि कहानीकारों ने भी अनेक उल्लेखनीय कहानियाँ लिखी हैं और नई कहानी की परम्परा विकसित करने में उन सबका अपना-अपना महत्व है।

१९६० के बाद जो नई पीढ़ी सामने आ रही है, उसमें प्रवृत्तियों की दृष्टि से भी नहीं कलात्मक आधार पर भी अनेक परिवर्तन लक्षित होते हैं ज्ञान रजन, दूधनाथसिंह, रवीन्द्रकालिया, गिरिराज किशोर, ममता कालिया, महेन्द्र भल्ला, सुधा अरोड़ा, मधुकर सिंह अवधनारायण सिंह, प्रेम कपूर, पानू खोलिया, गंगा प्रसाद विमल, अवधनारायण, से रा यात्री, योगेश गुप्त महीप सिंह, बलराज पंडित, जगदीश चतुर्वेदी, सुरेन्द्र अरोड़ा, श्याम परमार, सुदर्शन चौपड़ा, अनीता अन्नक, रामनाथगण शुक्ल, सुरेन्द्र वर्मा, ज्ञान प्रकाश, वेदराही, धर्मेन्द्रगुप्त, अनन्त, सुनीता, ओमप्रकाश, निर्मल मनहर चौहान तथा हृदयेश आदि अनेकानेक कहानीकारों ने आज की नई कहानी को उसके अर्थ की वास्तविक सज्ञा देने की दिशा में अत्यन्त महत्वपूर्ण कार्य किया है। इन सभी कहानीकारों की कहानियों को किसी एक निश्चित मानदण्ड से नहीं परखा जा सकता स्वयं एक-एक रचनाकारों ने ही विभिन्न स्तरों पर कहानियाँ लिखी हैं। जैसे दूधनाथ सिंह की रक्त पात और 'इन्तजार' दोनों भिन्न सतहों पर प्रतिष्ठित हैं। इसी प्रकार गिरिराज किशोर की पैरो तले दबी परछाईयाँ तथा 'नया चश्मा', ज्ञान-रजन की 'फेस के इधर-उधर' तथा सीमाएँ, रवीन्द्र कालिया की 'बड़े शहर का आदमी' तथा 'नौ साल छोटी पत्नी', गंगाप्रसाद विमल की 'भूठ' तथा उसका साथ सुधा अरोड़ा की 'अविवाहित पृष्ठ' तथा निर्मल, ममता कालिया की 'छिटकी हुई जिन्दगी' तथा 'छुटकारा' जगदीश चतुर्वेदी की 'मानवता का मूल्य' तथा मुद्गा औरतो की भील महीप सिंह की ठण्ड तथा 'पानी का पुल', मनहर चौहान की 'घरधूसरा' तथा बीस सुबहों के बाद महेन्द्र भल्ला की 'दिन शुरू हो गया है' तथा 'एक पति के मोट्स', से रा यात्री की 'दर्द भरे आँसे तथा 'नीति रक्षा' सुदर्शन चौपड़ा की 'पुल' तथा 'जिन्दगी का सर्कस', सुरेन्द्र अरोड़ा की 'ममी' तथा 'इन्तजार' अवधनारायण सिंह

१. डॉ० लक्ष्मीसागर वर्णिय . नई कहानी का परिपाक, (१९६६) इलाहाबाद।



की 'आकाश का दबाव—कहानियाँ इन्हीं विभिन्न आयामों में परिलक्षित की जा सकती हैं।

**नरेश मेहता**

नरेश मेहता मूलतः कवि हैं। कहानी के क्षेत्र में यद्यपि वे बाद में आए, फिर भी शीघ्र ही उन्होंने प्रथम पवित्र के कहानीकारों में अपनी जगह बना ली है। उनकी कहानियों का एक सग्रह 'तथापि' प्रकाशित हुआ है। इसके अतिरिक्त एक शीर्षकहीन स्थिति, 'श्रीमती मास्टन,' 'कर्णफूल,' 'अनखीता व्यतीत' 'एक इतिश्री,' 'एक समर्पित महिला,' 'वर्षा भीगो' आदि कहानियाँ अलग से प्रकाशित हुई हैं। यों तो नई कहानी की एक विशेषता यह है कि किसी एक सामान्य मापदण्ड बनाकर सभी कहानीकारों का मूल्यांकन नहीं किया जा सकता पर इनके बावजूद एक ही रंग के कई कहानीकार मिल सकते हैं, जैसे सामाजिक सन्दर्भों को लेकर लिखी जाने वाली मोहन राकेश और कमलेश्वर की कई कहानियाँ एक ही धरातल की हैं, हालाँकि दोनों के व्यक्तित्व की उन पर पूरी-पूरी छाप है। लेकिन नरेश मेहता की कहानियाँ एक विभिन्न दृष्टिकोण से ही देखी जा सकती हैं। उनके रागात्मक बोध की आधुनिक सचेतना, स्थितियों की कान्शस शालीनता, भाषा की नई अर्थवत्ता, पात्रों के अभिनव परिपाश्वर्य, कविता जैसी रसानुभूति कराने वाली संवेदनशीलता एवं यथार्थ के नए सदर्भों के कारण उनकी कहानियाँ विशिष्ट उपलब्धियाँ हैं और वदाचित् यही कारण है कि बहुत कम लिखने के बावजूद वे अग्रणी कहानीकारों की पंक्ति में चर्चित होते हैं।

उनकी कहानियों के दो वर्ग बनाए जा सकते हैं। एक वर्ग उन कहानियों का है, जिनमें वे सामाजिक सन्दर्भों एवं नवीन यथार्थपरक परिवेश की सीमाओं में बंधे रहे हैं। इनमें 'दुर्गा,' 'जिसका बेटा 'श्रीमती मास्टन' तथा 'वह मर्द थी' आदि कहानियाँ ली जा सकती हैं। दूसरा वर्ग उन कहानियों का है, जिनमें व्यष्टि चिंतन, व्यष्टि सत्य एवं 'एक' को पाने की प्रयत्नशीलता है, हालाँकि नरेश मेहता का प्रयास रहा है कि यह 'पाना' भी 'पूरे' से असम्पृक्त न हो, इसीलिए वह वैयक्तिक चेतना से प्रभावित होकर भी उन्हीं आत्मपरक स्थितियों की संपर्क दे सके हैं, जिनमें विराटता का बोध ही न हो, 'वेरन्' व्यापक जीवन मूल्यों की समग्रता का भी समावेश हो सके। वे अपनी रचना प्रक्रिया में निर्मम निस्पृह एवं निर्वैयक्तिक रह सके हैं, क्योंकि वे आग्रहों को जीवन का अन्तिम सत्य स्वीकार कर नतशिर हो जाने वाले कहानीकार नहीं हैं।

इसके कारणों को स्वयं नरेश मेहता ने ही स्पष्ट करने हुए लिखा है कि लेखन मुझे सबसे बड़ी प्रतिश्रुति है, जिसे कमिटमेंट भी कह सकते हैं। ऐसी प्रतिश्रुति जिसे न केवल व्यक्ति, बल्कि दुरावहीन स्वतः सोपना होता है। ऐसा सोपना एक नैतिक दायित्व है। व्यक्ति और स्वत्व में अन्तर यह है कि व्यक्ति तो हम होते ही हैं, पर स्वत्व अनेक स्त्रोतों से अर्जित किया जाता है। यही कारण है कि नरेश मेहता की

कहानियाँ एक भिन्न स्तर पर प्रतिष्ठित होती हैं। अपनी कहानियों में वे अपने कवि की हत्या नहीं कर पाये हैं। उनका कविपन कहानियों में भी उभरा है। पर सन्तोष की बात यही है कि उसके फलस्वरूप कहानियों को मधुर काव्यात्मकता और प्रवाह ही प्राप्त हुई है। अमूर्त साकेतिकता एवं सूक्ष्म बिन्दु बनकर अस्पष्टता का बौद्धिक आभास तो वे नहीं ही बन सकी है।

प्रायः आरोप लगाया जाता है कि नई कविता की आत्मपरकता, कुण्ठा, पलायन एवं रोमानी दृष्टिकोण नरेश मेहता अपनी कहानियों में भी ले आये हैं पर मुझे इसमें पूर्वाग्रहों के अतिरिक्त तथ्य नहीं दृष्टिगोचर होता। 'एक शीर्षकहीन स्थिति' या 'दूसरे की पत्नी के पत्र' की यथार्थता को क्या कुण्ठापरकता की सँज्ञा दी जाएगी या उन्हें सामाजिक बोध से मुक्ति दी जाएगी? इस तथ्यहीन बात पर विवाद करने की बजाय मैं यह कहना चाहता हूँ, नरेश मेहता की कहानियों के पात्र वैयक्तिक से लगते अवश्य हैं, पर वे पर्सनल नहीं हैं। लेखक उनमें इन्वाल्व न होकर पूर्णतया तटस्थ एवं निःसंग हो जाता है और उसे सामाजिक सत्य का रूप देकर तथाकथित आधुनिक जीवन की यथार्थता का स्थानापन्न बना देता है जिससे वे यथार्थ के नये सूत्रों को स्पष्ट करने में पूर्ण समर्थ रहते हैं। उनकी कई कहानियों में प्रेम का चित्रण हुआ है पर यह प्रेम भावुकतापूर्ण ढंग से कल्पनाशील आधार पर चित्रित न होकर आज के परिवर्तित सन्दर्भों में प्रेम के नवीन अर्थों को आधुनिक परिवेश के भीतर अभिव्यक्त हुआ है : यह प्रेम चित्रण इसीलिए आत्मपरक आभास देते हुये भी समाज-सापेक्ष बन जाता है और व्यापक समष्टि चिंतन की ओर सूक्ष्म संकेत करता है।

नरेश मेहता की कहानियों में सामाजिकता एवं सोद्देश्यता समकालीन परिवर्तनशीलता तथा नए उभरने वाले मूल्यों के सन्दर्भ में स्पष्टतया लक्षित किये जा सकते हैं। उनमें सजग सामाजिक चेतना, नवीन मूल्यों के अन्वेषण एवं परिवर्तित मानदण्डों को अपनाने (दुर्गा, वह मदं थी, तथापि आदि कहानियाँ) की आकुलता सशक्ता से अभिव्यक्ति प्राप्त कर सकी है। उनकी कहानियों की सर्वाधिक प्रमुख विशेषता उनकी अनूठी प्रतीक योजना एवं भाषा का कलात्मक सौष्ठव है। भाषा अभिव्यक्ति एवं विषयवस्तु में वे आद्यान्त सँस्कारशील कहानीकार हैं, इसीलिये उन कहानियों की प्रथम प्रतिक्रिया किंचित जटिलता का आभास दे सकती हैं, पर कहानियों में व्याप्त सश्लिष्ट गुणों के कारण वे अभिव्यक्ति की नई मर्यादाएँ स्थापित करने में सफल सिद्ध होती हैं।

: ८ :

## सातवाँ दशक: कुछ विचार सूत्र

आधुनिक दशक का स्वरूप अभी पूर्णतया स्पष्ट नहीं हो पाया है, पर अनेक लेखक बड़ी तेजी से उभर रहे हैं और अपनी गति निश्चित करने में सजगता से आगे बढ़ रहे हैं। अपनी पीढ़ी के सम्बन्ध में कुछ कहना या अपने समकालीनों की सृजन प्रक्रिया के सबंध में कोई बात कहना कम खतरनाक नहीं है और वह पूर्णग्रहों से प्रभावित ही समझा जाएगा, फिर भी मुझे यह कहने में कोई संकोच नहीं है कि पिछले दशक और इस दशक के बीच विभाजक रेखा बड़ी सरलता से खींची जा सकती है, जिसमें मेरी पीढ़ी का स्वरूप निश्चित करने में बहुत कठिनाई नहीं होनी चाहिए। इस दशक के सभी समकालीनों ने प्रयासहीन शिल्प का महत्वपूर्ण आदर्श स्थापित किया है। लादी गयी साकेतिकता, अमूर्त प्रतीक विधान, अस्पष्टता एवं दुर्बोधता के स्थान पर अब फॉर्म को सादगी, स्पष्टता और सार्थकता प्रदान करने के प्रति अधिक आग्रह है। पिछले दशक में जहाँ लेखकों के सामने यह समस्या थी कि जीवन से वे क्या ले और क्या न ले, इसीलिए कई कहानीकारों की रचनाओं के अनावश्यक विस्तार एवं वस्तु की विशृंखला को जस्टीफाई किया था, किन्तु इसके ठीक विपरीत अब मेरी पीढ़ी में जहाँ तक मैं समझता हूँ, किसी के सामने यह समस्या नहीं है कि वह जीवन से क्या ले और क्या न ले। हर किसी की दृष्टि साफ और स्वस्थ ही नहीं है, वरन् सूक्ष्म से सूक्ष्मतर होते हुए उद्देश्य बिन्दु को पहचानने और प्रत्यक्ष हिट करने की क्षमता से भी पूर्ण है। यही कारण है कि उनमें चयन शक्ति की सूक्ष्मता एवं सार्थकता दोनों ही श्रेष्ठ ढंग से आई है, जिसके फलस्वरूप कहानी का आकार छोटा हुआ है और उसमें अधिक सहजता एवं प्रेषणीयता लाने का कार्य समकालीन मित्रों ने अत्यन्त उल्लेखनीय ढंग से सम्पन्न किया है।

व्यक्तिगत स्पष्टीकरण

यदि बातों को अपने से असम्पृक्त करके न कहूँ, तो यह कहने का साहस कर सकता हूँ कि अकेलापन हमारे लिए कोई पोज नहीं है। हमने आरोपित नहीं किया है, वरन् वह हमें एक विरासत के रूप में प्राप्त हुआ है। हम नहीं जानते कि हम कहाँ जन्मे, कहाँ पले और कहाँ हमने आकार की सज्ञा पाई। हमें यह भी नहीं ज्ञात कि हमारी परम्परा कौन सी है या किन गरिमा-मर्यादा युक्त संस्कारों के धरातल पर हमें

अपने को प्रतिष्ठित करना है। एक दिन हमें जत्र बोध हुआ, तो हमने पाया कि हम अंधेरे में डूबे हुए हैं और चारों तरफ केवल अंधेरे का समुद्र है, जिसमें हमारी स्थिति गतिहीन तैराकी की है। एक ओर जहाँ हम सब हिपोक्रेसीज में जीने वाले लोग थे दूसरी ओर हमें अंधेरे में फुटबाल की तरह किक किया जा रहा था या नए साल के गुब्बारों की भाँति दुनिया में उछाला जा रहा था।

और हमें विगलित-जड़ परम्परा का निर्माण करना था, युग को नई अर्थ देना देनी थी, अपने परिवेश को यथार्थ सन्दर्भों में चित्रित करना था —

स्पष्ट है, एक दुस्तर कार्य था और हमें धूम कर फिर उसी बिन्दु पर वापस पहुँचना था जहाँ 'कफन पर एक युग समाप्त हुआ था, या 'हरिनाकुश का बेटा', मलवे का मालिक', 'सुब्रह्म का सपना जहाँ लक्ष्मी कैद है' 'दोपहर का भोजन', 'तोमरी कसम',<sup>१</sup> से नया युग प्रारम्भ हुआ था और उसकी अन्तिम परिणति जन्म, अन्तर, जो लिखा नहीं जाता, लाट, एक कटी हुई कहानी तथा टेबुल पर हुई थी।<sup>१</sup>

यह एक स्थिति ही नहीं थी, कठोर यथार्थ था, जिसे स्वयं हमें ही नहीं स्वीकारना था उसकी स्वीकृति का धरातल तैयार करना था, उसके सम्मुख निरुत्तर नहीं उत्तर देना था नई चुनौतियाँ आईं, जिन्हें स्वीकारना बाध्यता थी क्योंकि प्रश्न हमारे अस्तित्व का ही नहीं, हमारे बोध और सचेतना का था। नई सक्रान्ति सकट बोध बन गई, जिसे यथार्थ सच्चा देना दायित्व ही नहीं प्रतिबद्धता बन गई और प्रश्न निष्ठा का नहीं हमारी प्रतिश्रुति से प्रारम्भ होती है। और यह प्रारम्भ किसी युग का प्रारम्भ नहीं, कोई प्रतिक्रिया नहीं, एक सर्वथा नव्यतर परम्परा का निर्माण था।

हमने अकेलेपन का चित्रण कु ठापरकता के लिए नहीं किया है, वैयक्तिक स्तर पर घुटन के दबाव को न्यून करने के लिए नहीं किया है। प्रश्न हमारे सामने विध्वंस का नहीं है, प्रश्न निर्माण का भी नहीं है, क्योंकि हम न मसीहा हैं न राजनीति के देवता, न धर्म के विवेकानन्द हैं, हम बस हम हैं और हम समाज, परिवेश और अपने चारों तरफ के व्यवित्तों की आत्मानुभूतियों एवं सवधों के मात्र साक्षी रहे हैं, कहानियों में बिना किसी हस्तक्षेप के प्रस्तुत करने वाले माध्यम भर रहे हैं— हम उनके लिए कभी बैसाखी नहीं बने और न हमने कभी उसका दावा ही किया। इसलिए जब हमारी कहानियों में अकेलापन या अजनबीपन की घुटन अभिव्यक्ति पाती है, तो वह एक रोमांटिक अगिमा या फैशन नहीं है और न वह सार्त्र, कामू या काफ़्का के शब्दों के माध्यम से आता है,

१ इन कहानियों के लेखक क्रमशः धर्मवीर भारती, मोहन राकेश, कमलेश्वर, राजेन्द्र यादव-अमरकान्त, रेणु हैं।

२ इन कहानियों के लेखक क्रमशः मोहन राकेश, निर्मल वर्मा, कमलेश्वर, अमरकान्त, राजेन्द्र यादव तथा रेणु हैं।

वरन् स्वयं हमारी अपनी जीवन पद्धति के प्रसूत सूक्ष्म-से-सूक्ष्मतर रेशो, विघटनकारी प्रवृत्तियों, राजनीतिक अव्यवस्था आर्थिक पराजयो एवं स्वार्थपरक भ्रष्टाचारजनित परिस्थितियों बर्था हूतन करने एवं शासन करने की दुर्भावनाओं से उत्पन्न कारणों का परिणाम है।

हमारी पीढ़ी हतभागी है कि हमें सब कुछ भोगना पड़ रहा है। विरासत शून्य है और आगत अधिकार है। पीछे देख नहीं सकते, आगे अंधेरे को चीरना है। सामर्थ्य उत्पन्न करने की यह प्रक्रिया ही हमारी सृजनशीलता है और हमारी दृष्टि यही कहना चाहे, तो कह सकते हैं, निर्माण से सम्बद्ध होती है। यह निर्माण तथा-कथित आदर्शवाद से असम्पृक्त युग-बोध का परिणाम है। आज जीवन जितना क्रूर हो गया है, व्यक्ति में जितनी निर्ममताएँ आई हैं हम जितने भाव-विपन्न तथा मोह-शून्य जड़ हो गये हैं—उसे झुठला कैसे सकते हैं। यही हमारा सन्दर्भ है, जिसे हमें चित्रित करना पड़ता है और इन्हीं के प्रति हमारी प्रतिबद्धता है।

इसी सन्दर्भ में हमारे लिये यह स्पष्ट करना आवश्यक है कि हम अपने जीवन से किस प्रकार सम्बद्ध हैं और मानव-जीवन प्रक्रिया के समक्ष हमारी स्थिति क्या है—जब हम इस पर सोचते हैं कि हमारा जो विशिष्ट मूल्य है, वह समाज से असम्पृक्त, परिवेश से अन्तर्बद्ध और इतिहास से विच्छिन्न अपने में निरसग और निरपेक्ष है या नहीं, तो सर्वप्रमुख बात यह है कि हम ओढ़ी हुई मानसिकता या तथाकथित बौद्धिक दुराग्रहों का तिरस्कार करते हैं। हम अपने को जहाँ प्रतिबद्ध पाते हैं, वही इस दिशा में स्वतन्त्र पाते हैं और इस प्रकार मागसिक आत्महत्या से मुक्ति मिलती है। हमारी सृजनशीलता का सारा दारोमदार इसी धरातल पर स्थित है।

‘एक पति के नोट्स’ (महेन्द्र भल्ला), ‘रीछ’ (दूधनाथ सिंह), ‘फेन्स के इधर-उधर’ (ज्ञानरजन), ‘बड़े शहर का आदमी’ (रवीन्द्र कालिया), ‘धब्बे’ (से रा यात्री), ‘अविवाहित पृष्ठ’ (सुधा अरोड़ा), ‘नए-पुराने जूतों का साथी’ (धर्मेन्द्र गुप्त), ‘सगत’ (गिरिराज किशोर), ‘मानवता की ओर’ (जगदीश चतुर्वेदी), ‘मम्मी’ (सुधा अरोड़ा), छिंटकी हुई जिन्दगी’ (ममता कालिया), ‘सायो की नदी’ (योगेश गुप्त), ‘उसका साथ’ (गंगाप्रसाद विमल) ‘मेरी तीन मोते’ (इन्दु बाली), ‘चरागाहों के बाद’ (अनीता ओलक), ‘एक बुनशिकन और’ (कैलाश नारद), ‘पाटनर’ (अवधनारायण सिंह), ‘अभिवाचक’ (आलोक शर्मा), ‘शमा’ (मेहरुनिसा परवेज) तथा सुनीता, प्रेमकपूर, पानू खोलिदा विजयमोहन सिंह, हृदयेश, ओमप्रकाश निर्मल, कान्ता मिनहा, अर्चना सिनहा, काशीनाथ सिंह, मधुकर गगाधर, ओम तिवारी ‘अरुण’, गोपाल उपाध्याय, परेश, सुन्दर लोहिया, अमरेन्द्र अमर, ज्ञान प्रकाश, भीमसेन त्यागी, कामतानाथ, अनन्त, नीलम सिंह, बलराज पंडित, प्रयाग शुक्ल, सुरेन्द्रपाल, रामनारायण शुक्ल, निर्मल वर्मा तथा कु कुम जोशी आदि की अनेकानेक

कहानियाँ उपर्युक्त मन्तव्य का स्पष्टीकरण करती हैं। यही से एक नई यात्रा का प्रारम्भ होता है।

इन सभी समकालीन मित्रों ने अभी यह यात्रा प्रारम्भ की है; हमारे शिल्प तथा एप्रोच में अपरिपक्वता या टैक्सचर की दुर्बलताएँ छिद्रान्वेषी दृष्टि से अन्वेषित की जा सकती हैं, पर मूल प्रश्न दृष्टि का, आस्था एवं सकल्प का, गरिमा-मर्यादा का एवं निर्वाह के साथ निष्ठा का है, हमारी ईमानदारी का है। हम उनसे वंचित नहीं हैं, उनके प्रति प्रतिश्रुत हैं।

यह विभाजन पीढ़ियों के सन्दर्भ में नहीं देखना चाहिए, वरन् एक चरण के रूप में ही मूल्यांकित करना चाहिये। यहाँ जिन लेखकों की चर्चा की गई है, वह केवल सुविधा की दृष्टि से ही है। इसका यह अभिप्राय नहीं है कि इनके अतिरिक्त दूसरे लेखक महत्व ही नहीं रखते या उनकी सृजनशीलता उल्लेखनीय आग्रामो को स्पर्श नहीं कर सकी है। इनमें से अधिकांश के कहानी संग्रह अभी प्रकाशित नहीं हुए हैं—उनकी कहानियाँ इधर-उधर पत्र-पत्रिकाओं में बिखरी पड़ी हैं, जिन्हें खोजने की कठिनाई ही यहाँ चर्चा न करने का कारण है।

महेन्द्र भल्ला

महेन्द्र भल्ला की 'बदरग', 'दीक्षा', 'दिन शुरू हो गया' तथा 'एक पति के नोट्स' आदि उल्लेखनीय कहानियों में आज के आधुनिक जीवन के तथाकथित नवीन स्वीकृत रूप का यथार्थ चित्रण एवं उसके खोखलेपन के मुसौटे उधेड़ने का प्रयास किया गया है। महेन्द्र भल्ला के पास स्वस्थ दृष्टि है एवं चयनशक्ति की सूक्ष्मता है, जिसके कारण उठाई गई स्थितियों को यथार्थ परिवेश में प्रस्तुत करने एवं मार्मिक पक्षों का उद्घाटन करने में उन्हें बड़ी सफलता प्राप्त हुई है। उनकी कहानियों में व्यष्टि चिंतन वही तक है, जो आज के आधुनिक जीवन का आवश्यक अंग बनता जा रहा है। इसके फलस्वरूप वे आत्मपरकता की सीमा तक नहीं जा पाते और व्यक्ति के अस्तित्व की समस्या का व्यापक सामाजिक सन्दर्भों में देखने का प्रयत्न करते हैं।

महेन्द्र भल्ला का शिल्प दुहरा-तिहरा नहीं है और न अमूर्त प्रतीक योजना का आश्रय लेकर उन्होंने दुर्बोधता का आवरण लादकर अपनी कहानियों को बौद्धिक आधार देने का ही प्रयत्न किया है। शिल्प की सादगी एवं टैक्सचर की सहजता के कारण अपनी बात को प्रभावशाली ढंग से कहने में वे अत्यन्त सफल होते हैं। उनकी कहानियों में मुझे एक बात जो सबसे अच्छी लगती है, वह यह कि उनकी दृष्टि में एक ऐसा पैनापन है, जो उन्हें व्यंग्य कहानीकार तो नहीं बना पाता, पर बीभत्सता पर तीखे प्रहार करने की समर्थता अवश्य प्रदान करता है।

दूधनाथ सिंह

दूधनाथ सिंह (१९३६) एक सफल कवि भी हैं, कहानीकार भी। कहानियाँ

उन्होंने कम लिखी है, पर लिखना उनके लिए पेशा नहीं, माध्यम की खोज है। वे जिस सत्य को आस्था या विश्वासहीनता के साथ देखते हैं, उनका अभिप्राय उससे पलायन नहीं स्वीकारते। ईमानदारी का निर्वाह उनके लिये प्रतिबद्धता है। सारी स्थितियों को विगलित करके नहीं देखा जा रहा है। परिस्थितियों को देखने और उससे संघर्ष करने की स्थिति में होना भी एक दुर्भाग्य है। यह भी दूधनाथ की प्रतिबद्धता है। आधुनिक जीवन के परिवर्तन को वे अपने देश, अपनी सामाजिक राजनीतिक और ऐतिहासिक परिस्थितियों से पृथक् करके नहीं देखते। यह सत्य है कि सारे ससार के निर्णयों का जितना गहरा दबाव आज हम पर है या एक दूसरे पर है, उतना गहरा दबाव पहले की किसी भी शताब्दी में नहीं था। लेकिन बावजूद इस दबाव के एक रचनाकार का निर्णय उसके अपने भीतरी और गहरे निकटतम सम्बन्धों वाले परिवर्तनों से ही परिचालित होता है। विश्व मानव की बात 'डिकेडेन्ट्स' के लिये बड़ी आकर्षक लगती है। वास्तव में यह एक दूसरे प्रकार का पलायन है या अपनी प्रतिभाहीनता, दिलचस्पी और निषेधवाद को छिपाने की प्रवृत्ति और इसीलिये दूधनाथ स्वीकारते हैं कि स्वातंत्र्योत्तर काल में हमारे सम्पूर्ण मानस में एक आमूल परिवर्तन आया है। यही से हमारे सोचने का ढग पृथक् हो जाता है। बुनियादी तौर पर प्रजातांत्रिक मूल्यों की सारी परिकल्पनाएँ वर्तमान परिस्थितियों में झूठी साबित हो रही हैं। यह सचमुच परिस्थितियों को उचित सन्दर्भों में देखने की बात है।

उद्देश्यहीनता इस प्रकार दूधनाथ का लक्ष्य नहीं है, लेकिन साथ ही उनका कोई आरोपित उद्देश्य नहीं हो सकता। वे जब भागीदारी की बात करते हैं, तो तत्काल अपनी सामाजिक, राजनीतिक परिस्थितियों, कठोरताओं और असहनीयताओं में अपनी सलग्नता के सन्दर्भ में ही। उनकी यह सलग्नता ही उन्हें उच्चतर दायित्व देती है और उसी अनुपात में उनकी कठिनाइयाँ और यत्रणा की शर्तें भी बढ़ जाती हैं। उनकी धारणा है कि समाज कोई बना-बनाया ढाँचा नहीं है, जिसका यथार्थ या जिसका दबाव या जिसका खोखलापन एक-सा है। वे उसकी भविष्यवाणी नहीं करते, केवल रचना के माध्यम से सहगामी बन जाते हैं। इसीलिए अपनी रचनाओं के माध्यम से वे एक सर्वथा नये ढग की विश्वासहीनता की ओर अग्रसर होते हैं। कुछ लोगो को इसमें निषेधवाद या पलायन की गंध मिल सकती है, पर दूधनाथ का मतव्य भिन्न है। जिस प्रकार की धूर्तताएँ और कृत्रिम आकर्षण—दोनों ही एक साथ उनके सामने हैं—उनमें विश्वास कर सकने में उन्हें कठिनाई होती है। वे कोई दिशा दृष्टि खोजकर भी उनमें विश्वास न करने का सकल्प लेते हैं।

इस प्रकार दूधनाथ की धारणा है कि ये सारी स्थितियाँ रचना और लेखन के लिये और भी गहरे उत्स खोलती हैं। अन्दर में हमारे चारों ओर जिस प्रकार की अव्यवस्था अपने क्रूर पजे फैलाती जा रही है, उनमें सृजन की गहरी सम्भावनाओं का

उदय हुआ है। यह भी निश्चित है कि इस सब कुछ को समेटने के लिये नई भाषा, एक नई नीरसता और शिल्पहीनता की दूधनाथ को बार-बार आवश्यकता अनुभव होती है। इसका निरन्तर अन्वेषण ही उनकी सबसे बड़ी समस्या है। एक ओर वह अपने समस्त पिछड़ेपन से आक्रान्त है, दूसरी ओर अपने ऊपर लदी हुई शताब्दियों की सांस्कृतिक उपलब्धि और परम्पराओं से और साथ ही वे आज की आधुनिकतम नग्नताओं और वैज्ञानिक भयों से भी अपना पीछा नहीं छोड़ा पाते। इस प्रकार दूधनाथ स्थितियों को स्वीकारते हैं, पथ विमुखता को नहीं।

इस दृष्टि से दूधनाथ की कहानियाँ देखी जाए (रीछ, मम्मी तुम उदास क्यों हो ? विस्तर, रक्तपात, आइसबर्ग इन्तजार आदि), तो एक बात स्पष्ट होती है कि वे सूक्ष्म-से-सूक्ष्मतर होती गई हैं। उनमें बौद्धिकता का स्वभावतः आग्रह अधिक है और वास्तविकताओं की प्रतीति। वस्तु को अनुभव करने की यही वास्तविकता दूधनाथ की कहानियों को एक अनिवार्य शिल्प देती है। इस शिल्प के कई रूप हो सकते हैं किन्तु उसमें कुछ बातें निश्चय ही नहीं होती—जैसे चमत्कारिक प्रदर्शन, वस्तु से विच्छिन्नता, अविश्वसनीयता और मनोवैज्ञानिक ऊहापोह। इसके विपरीत दूधनाथ का शिल्प प्रशान्त, तीव्र और अन्तर से निःसृत होता है। आज छोटी-से-छोटी घटना के भीतर एक 'क्लेसिकल-टाइप-ट्रेजेडी' (रक्तपात) छिपी है। जीवन जितना ही छोटा हो गया है (इन्तजार)—जितना ही विवश और क्रूर (रीछ)—अपनी गरिमा में उतना ही प्रशान्त और गहन (विस्तर)। दूधनाथ की कहानियों या वास्तविक शिल्प इसी 'नई क्लेसिकल ट्रेजेडी' का शिल्प है—'वस्तु' के भीतर से उद्भूत, उसको प्रथम मान्यता देता हुआ और साथ ही उसके अन्धकार को उजागर करने का प्रयत्न करता हुआ।

दूधनाथ की कहानियों में प्रारम्भ-मध्य-अन्त में कोई एकरसता नहीं दिखाई जा सकती। उन्होंने भिन्न २ ढंग से चीजों को ग्रहण किया है और उनके प्रस्तुतीकरण में उसी के अनुरूप वैविध्य है। प्रारम्भ इस प्रकार भी होगा। मकान के सामने टैक्सी रुकी। उस वक्त खूब तेज पानी बरस रहा था। सड़क से दरवाजे तक जाने के लिये एक खुली सँकती गैलरी पड़ती थी। बारिश इतनी तेज थी कि उतनी ही देर में भीग जाने का डर था। मैंने सोचा, टैक्सी रुकने की आवाज सुनकर नीचे वाले तले में रहने वाले मिश्रा की नींद जरूर खुल गई होगी और वह अभी खिड़की खोलकर भाँकेगा। रास्ते में मैं यह भी सोचता आ रहा था कि शायद मिश्रा खिड़की खोलकर चुपचाप बैठा होगा और बाहर देख रहा होगा...<sup>१</sup> उनकी कहानियों का अन्त किसी चरम बिंदु पर ही जाकर होता है। वह कहानियों का अन्त भी हो सकता है, प्रारम्भ भी। वह समापन न होकर विस्तार का संकेत भी हो सकता है। एक उदाहरण प्रस्तुत है :

१. दूधनाथ सिंह इन्तजार, (नई कहानियाँ) दिल्ली, पृ० ८४



‘चादर ठीक से बिछी हुई थी—फर्श पर सिगरेट के डेर सारे टुकड़े एक जगह पड़े हुये थे और बूटो के कीचड़ भरे निशान मूखकर निखर आये थे उसने तकियो पर नजर डाली। एक तकिये पर एक काफी लम्बा बाल पड़ा हुआ था। झुककर उसने ठीक से देखना चाहा, तो उसे गोले के तेल की तीखी गन्ध महसूस हुई। निढाल-सा तकिये में मुँह छिमाकर वह फफक फफक कर बच्चों की तरह रो पड़ा।, और न जाने कब तक रोते-रोते उसे नींद आ गई। आधी रात को उसकी आँख खुली, तो उसने बिस्तर उठाकर फर्श पर डाल दिया और खरहरे पलंग पर लेट गया।’<sup>१</sup>

इस प्रकार दूधनाथ ने आधुनिकता के नये सन्दर्भों को आत्मसात् करने का ईमानदारी से प्रयत्न किया है। उन्होंने नये आयामों का परिदृश्य ही नहीं अंकित किया है, व्यक्ति के अन्तः कर उद्घाटन करने का भी सफल प्रयत्न किया है। भाव भाषा एवं शिल्प की दृष्टि से वे एक सफल कहानीकार हैं।

गंगाप्रसाद विमल

गंगाप्रसाद विमल ने हमारी पीढ़ी में आधुनिक बोध को कदाचित् सबसे अधिक ग्रहण किया है और अत्यन्त सफलता के साथ चित्रित भी किया है। चारों ओर का परिवेश उनके लिये उस निर्ममता का प्रमाण है जिसके फलस्वरूप हर व्यक्ति जीने के लिये अभिशप्त है। तब सगत या असगत का प्रश्न नहीं उठता। उत्साह आनन्द और प्रेरणा जैसे शब्द कुछ सामाजिकों के लिये अब तक जीवित हैं विमल अपने को उस समाज (चाहे वह एक व्यक्ति इकाई का हो) से सम्पृक्त पाते हैं, जहाँ जुड़े होने के लिये ऐसे शब्दों की अनिवार्यता नहीं है। एक रचनाकार के नाते वे अपने आपको विचित्र स्थिति में पाते हैं और कुछ बातों के लिये ही नहीं, सभी बातों के लिये वे अपने आपको विवश स्वीकारते हैं। इसलिये नहीं कि यह कोई स्वभाव है, बल्कि इस लिये कि जो चेतना उन्हें इतिहास का दर्द महसूस करती है, वही उन्हें निपट अकेला कर जाती है—यह बोध देकर कि जीवन का दण्ड भोगना ही हमारे लिये यथार्थ है। विमल के अनुसार जब हम यथार्थ के साथ विरामत के रूप में प्राप्त अभिशापों को देखते हैं, तो आधुनिक जीवन दृष्टि शुरू हो जाती है। जीवन के साहचर्य-विधान में मिलने वाले शॉक्स-धक्कों में से जब आप स्थिर होकर निर्णय ले पाते हैं, तब तक दृष्टि बोध आप में आ जाता है। जहाँ दृष्टि जड़ हो जाती है, वही रहस्यवाद की भाषा को स्वीकारने लगते हैं। शॉक्स या आघातों के विरुद्ध निर्णय लेने की क्षमता ही विमल के अनुसार जीवन दृष्टि है।

वे स्वीकारते हैं कि वस्त्रों या फैशन से अन्तर नहीं आता, मानस जगत् ही निर्णयक होता है। भोग को भोगने वाला व्यक्ति उसकी यन्त्रणा की बात कह सकता है। क्या मस्तिष्क की क्रियाएँ या उसका बोध महत्वपूर्ण हैं? उनके अनुसार सोचना

यह है कि क्या सम्बन्ध बदलते हैं या व्यक्ति बदलता है या जीवन दृष्टि का रूप बदलता है ? जीवन का भोग कटु है । जो मनुष्य भोगता है वह पीड़ित है , और पीड़ित मनुष्य कहानियों के माध्यम से अपनी बात कहता है । जीवन दृष्टि का बदलाव है तो वह स्वयं स्पष्ट हो जाता है । विमल ने अपनी कहानियों के माध्यम से यह स्पष्ट करने का प्रयत्न किया है कि कौन सा रूप परिवर्तित होता है और उन रूपों की क्या दिशाएँ हैं । वे मानते हैं कि यदि हमारे दर्द को साधारणीकृत कर ले, तो वह दर्द अपना निजी दर्द प्रतीत होने लगेगा ।

उनकी कहानियाँ नव-यथार्थ की खोज हैं और उनमें भोगने की प्रतीति है । उनमें तीव्र संवेदनशीलता है और मानव-मूल्यों को उचित सन्दर्भों में सार्थक अभिव्यक्त देने तथा अन्वेषण करने की अकुलाहट है । विमल की धारणा है कि जहाँ तक 'पाटि-सियेशन' और 'इन्फाल्मेट' की बात है, यह आवश्यक नहीं है कि आप 'राशन केक्यू' में खड़े ही हो बल्कि जरूरत इस बात की है कि आपमें तीव्र संवेदना हो, लाइन में खड़े रहने वालों का दर्द आप तीव्रता से महसूस कर सकें । लाइन में खड़े रहने वालों का दर्द एक व्यापक धरातल पर विमल की कहानियों में रूपायित हुआ है । वह दर्द का प्रत्यक्षीकरण भी है, मानवीय अनुभूतियों की यथार्थ अभिव्यक्ति भी । उनमें जीवन की विष्टता का बोध भी परिलक्षित होता है, युग की संवेदना भी । उन्होंने आधुनिकता की स्वाभाविक गति और परिवर्तनशील आध्यात्म को मानवीय धरातल पर ग्रहण किया है इसीलिये उनमें कहीं आरोपण नहीं है, न दुराग्रह । वह कुंठापरकता या घुटन जीवन के माध्यम से आई है और सोद्देश्यता के नाम पर कोई मसीहापन नहीं । एक चिन्तन की प्रतिक्रिया लक्षित होती है—जीवन को उसकी पूरी वास्तविकताओं की रूपताओं एवं विषमताओं के साथ ग्रहण करने की सक्ति में । इस दृष्टि से कहना चाहे, तो कह सकते हैं कि विमल की प्रतिबद्धता आधुनिक परिवर्तनशीलता के साथ तो है ही, मानव मूल्यों की विराटता और उमे वाणी देने की अकुलता के साथ भी । इसीलिये उनकी कहानियाँ सामान्य जीवन में 'ली' गई हैं, 'खोजी' गई हैं । जिस प्रकार ईश्वर हमारे जीवन से मर चुका है, वैसे ही कहानी का प्लॉट भी—विमल की कहानियों में यह दृष्टव्य है ।

उनकी कहानियाँ किमी चमत्कार से न तो प्रारम्भ होती हैं, न समाप्त । वास्तव में वे जीवन की यथार्थताओं की दस्तावेज हैं और उन्हें उपस्थित भर किया गया है, इसलिए कोई गडन या आरोपण नहीं प्रयासहीनता लक्षित होती है । शिल्प की यह 'सायाम उदासी' ही विमल की कहानियों की सबसे बड़ी विशेषता है । उनकी कहानियों का प्रारम्भ किसी विचार, घटना या मन-स्थिति से हुआ है । एक उदाहरण प्रस्तुत है : 'आपको वह बात बताना चाहता हूँ । वह कोई घटना नहीं है । आप जानते हैं, घटनाओं में मेरी दिलचस्पी नहीं है—साधारण घटनाओं में । जीवन साधारण-

बीत जाये, यह कितनी हास्यास्पद बात है मृत्यु की प्रतीक्षा में बीतना\* आप भी सोचेंगे, मैं कैसा आदमी हूँ, न कोई परिचय, न कोई प्रसंग, सीधी बात मुनाने लग गया हूँ। आप शायद यहाँ काफी देर से खड़े हैं।' इसी प्रकार अन्त का एक उदाहरण प्रस्तुत है—'मेरी माँ तुम्हें बहुत पसन्द करती हैं।' मैंने उसे फुमल ने के लिये कहा—फिर शरारती लहजे में कहा—'अगर तुम १० वर्ष पहले मेरे परिचित बन जाते, तो मैं तुम्हें अपना पिता बना सकता था। अब तो जानते हो, मेरी माँ झूठी हो गई है। वह हसने लगा और मैंने देखा, धीरे-धीरे उसका आवेग और तनाव खत्म हो गया था और वह बिल्कुल साधारण आदमी की तरह खाना खाने लगा था। और मैं सोचने लगा था कि अब मुझे दिन भर अपने साथ उन भाँये रखने के लिये उत्तम कुछ अनुकूल बातें भी करनी होंगी।' विमल में भाषा की समर्थता विशेष रूप से दृष्टव्य है।

### ज्ञानरजन

ज्ञानरजन की कहानियाँ बड़ी गहराई से मन को छूती हैं। उन्होंने बहुत कम लिखा है, पर जो लिखा है, स्वानुभूति के स्तर पर अत्यन्त स्वाभाविक रूप से लिखा है। उनकी धारणा है कि कहानी-रचना आज बहुत कठिन हो गई है और अपने दयनीय, अभाग्यपूर्ण और व्यग्यात्मक जीवन से असम्पृक्त होकर कहानी निर्मित करना अब हमारे लिये सम्भव नहीं रहा। साहित्य उनके लिए दर्द की आवृत्ति-पुनरावृत्ति है या निर्माण के लिए दी जाती हुई आहुति। उनके लिये साहित्य की समस्त रचनात्मक प्रक्रिया जीवन का मृत्योन्मुख भोग है और रचना का पुरस्कार हमें महज क्षय में मिलता है। फिर भी इसका एक आत्मसुख है जीवन के प्रति अपने दाय के निर्वाह का सुख। इस प्रकार नई कहानी उनके लिये एक सामान्य शब्द नहीं है। उसके रूढ़ अर्थ को वे वृथा स्वीकारते हैं। उनकी धारणा है कि नई कहानी केवल उस सर्वथा भिन्न जीवन और जीवन दृष्टि की तस्वीर है, जिसे अपूर्व कहा जा सकता है और जो हमारे लम्बे इतिहास में पहली बार निर्मित हो रही है। वे कहानी का प्रारम्भ यही से मानते हैं।

ज्ञानरजन की कहानियाँ किसी बिंदु पर नहीं स्थित हैं। वे जीवने और कला के अनिवार्य तकाजों और स्वप्नों से सम्बद्ध हैं और उनमें ही जीवित हैं, इसीलिए गतिशील हैं। ये स्वप्न किसी की निजी महत्वाकांक्षा नहीं हो सकते। उनकी धारणा है कि आगे की अनेकानेक पीढ़ियाँ इन स्वप्नों को पूर्णता की ओर ले जायेंगे। उनकी कहानियों ने पशु जीवन को अपने कंधों पर उठाया है। वस्तुतः ज्ञानरजन अपने रचना भोग से पलायन करके केवल तटस्थ ही नहीं रहना चाहते, वरन् उनकी कहानियाँ

१ गंगाप्रसाद विमल दोने से पहले, (सारिका), बम्बई पृ० ८४

२. गंगाप्रसाद विमल . उसका साथ, (सारिका), बम्बई, पृ० ३८

जीवन चक्र की आदि से अन्त होने वाली मात्रा में एक स्वस्थ चेतना की तरह उपस्थित है। उनकी कहानियाँ जीवन से आत्मीयता स्थापित करने की ओर प्रवृत्त हैं।

ज्ञानरजन की धारणानुसार आज हमारी आर्थिक, राजनीतिक, सामाजिक और वैयक्तिक परिस्थितियाँ बड़ी हास्यास्पद हैं। हम कहानी लिखते हैं और वह स्वयमेव व्यंग्यात्मक हो जाती है। हम सम्पूर्णता के साथ प्रेम करते हैं और वह हास्यास्पद अन्त में बिखर जाना है। अखबारों में छपे मन्त्रियों के भाषण को पढ़ते-पढ़ते हमारे ओठों से एक कण हँसी फूट पड़ती है—हमारे परिवार के सदस्य हमारे लिए चुनौतियाँ बन गये हैं। इसीलिए कहानी न तो 'विण्डो ड्रेसिंग' है और न राजपूतों द्वारा विदेशों में देश का सम्मान बचाने वाला भूठा वक्तव्य, इसीलिये कहानी में स्वस्थ जिंदगी का ही चित्रण आज की परिस्थितियों में असम्भव है। चूँकि जिंदगी वैसी नहीं रही है। फिलहाल असह्य व्यंग्यों में हमारा जीवन है। ज्ञानरजन अपनी निराशा से ऊपर आकर इसे स्वीकारते हैं। वस्तुतः किसी भी प्रतिबद्धता के लिए यह स्वीकारोक्ति आवश्यक है, ऐसा वे मानते हैं। यदि हम सूर्यास्त को नहीं स्वीकार कर सकते तो सूर्योदय भी लिए बन्द रहेगा। हमें पराजय की परिस्थितियों और समस्त भ्रष्ट मुखाकृतियों को पहचानना होगा, जो बीमार है और जिन पर छदम का गहरा मेक-अप है। उनका ख्याल है कि लेखक को प्रतिबद्धता किसी घोषणा पत्र की भाँति नहीं हो सकती। उसकी रचना ही उसको कमिट' कराती है। प्रायः यह भय बना रहता है कि 'डिकेडेस' या पराजय को स्वीकार लेने में नव-निर्माण की दिशा अवरोध होती है। यह भय ज्ञानरजन को निर्मूल प्रतीत होता है। पराभव को स्वीकारना 'निर्माण के प्रति रचनाकार की वास्तविक अकुलाहट का चिन्ह' है। इस पराभव से संघर्ष करने से बढ़कर कोई प्रतिबद्धता और समसामाजिकता ज्ञानरजन नहीं स्वीकारते।

ज्ञानरजन की कहानियों में 'बुद्धिजीवी', 'अमरुद का पेड़', 'याद और याद', 'मनहूस बगाल', 'दिवास्वप्नी', 'खलनायिका और बारूद का फूल', 'शेष होते हुए', 'फेन्स के इधर-उधर', 'सीमाएँ', 'पिता', तथा 'छलाग', प्रमुख हैं। ये कहानियाँ जीवन के अनेकानेक पक्षों को बड़ी यथार्थता से प्रस्तुत करती हैं। ज्ञानरजन के पास सबसे बड़ी विशेषता यह है कि वे जो कुछ भी लिखते हैं, अपनी दृष्टि से और स्वानुभूति के स्तर पर लाकर। अपरिचित सत्यो को कल्पनाशील ढंग से लिखकर दायित्वहीनता का परिचय देना उन्हें स्वीकार नहीं। परिवार में व्यक्ति आज किस प्रकार अजनबी घन जाता है और अकेलेपन में घुटा-घुटा जीवन जीता है, इस सत्य को 'शेष होते हुए' में उन्होंने बड़ी सूक्ष्मता और गहन अर्तदृष्टि से उभारा है। यह कहानी अधिक तीखी और प्रभावशाली प्रतिक्रिया मन पर इसीलिए छोड़ जाती है क्योंकि वह स्वानुभूति के स्तर पर चित्रित किया गया है। उनकी कहानियों में इसीलिए इतनी स्वाभाविकता और मन को छू लेने की यथार्थता है। उन्हें अपनी

ओर से कहने की कुछ भी आवश्यकता नहीं होती। उनका सत्य कहानियों में माध्यम से स्वयमेव ही अभिव्यक्त होता है। इस दृष्टि से उनका शिल्प बड़ा ही सफल रहा है उसमें कहीं कृत्रिमता या आरोपण नहीं है। वस्तुतः शिल्पगत प्रयोगों के चक्कर और सायास नवीनता तथा आधुनिकता लाने की धुन से हट कर सामाजिक एवं सोद्देश्यता का निर्वाह ज्ञानरजन ने इतनी सफलता से किया है कि कथ्य एवं कथन की नवीनता उनमें अपने आप आई है। नए यथार्थ को अभिव्यक्त करने में उनकी कहानियाँ पूर्णरूप से सफल होती हैं।

रवीन्द्र कालिया

रवीन्द्र कालिया के लिए सामाजिकता, सचेतना, बोध आदि शब्द कोई अर्थ नहीं देते। वे समझते हैं कि भाषा इसी तरह मरती रही तो प्रेमिका को बुलाएंगे और बिल्ली चली आएगी। भाषा तेजी से अर्थ खो रही है और नए लोग उसे सम्पन्न बना रहे हैं। यह दशक की सबसे बड़ी उपलब्धि है। उनके सामने प्रश्न यह है कि सामने कई रास्ते हैं। कौन सा रास्ता ले। वे समझते हैं कि हम अपना पथ अन्वेषित नहीं कर पाते, उसकी प्रयत्नशीलता भी लक्षित नहीं होती। जो सत्रास, मृत्यु आदि कहानी में दृष्टिगोचर होती है वह चुन्नु-मुन्नु या अड़ोसी-पड़ोसी की कहानी नहीं है। पहले लेखक का कहानी से, पड़ोसी या दोस्त का रिश्ता रहता था, लेकिन अब वह जीवन से आगे बढ़कर अस्तित्व की ओर भी बढ़ रहा है। मृत्यु पहले केवल धर्म का ही विषय थी, पर कालिया का विचार है कि आज का कथाकार हर स्थिति को तीव्रता से भोगता है। जीवन में दिलचस्पी सबकी होती है और उनकी तो गहरी है। वे देशकाल के परिवेश का महत्व नहीं स्वीकारते। वे मन स्थिति को अधिक महत्वपूर्ण मानते हैं। उसकी झलक से भी तादात्म्य हो जाता है। विश्व-मानव वाली बात फैशनेबल है। लेकिन गलत नहीं, सारा विश्व उन्हें इन्वाल्ड प्रतीत होता है।

रवीन्द्र कालिया कथा रूढियों को विच्छिन्न करना अनिवार्य मानते हैं। पहले की साकेतिकता पर उनका विश्वास नहीं है। वह बड़ी स्वैर लगती है। अब तो सहज और सीधे पर की ओर कहानी बढ़ रही है। उनके अनुसार कहानियों में अब न नाम महत्वपूर्ण हैं, न घटना, न चरित्र। महत्वपूर्ण है सचेतना। एक इण्टेन्स मोमेंट क्लाइमेक्स से अधिक महत्वपूर्ण है। इस प्रकार रवीन्द्र कालिया की कहानियाँ आस-पास के घेरो को छोड़ती हुई आगे गतिशील होती हैं।

उन्होंने अपनी रचना को बड़ी गम्भीरता से लिया है और कम लिखने के बावजूद अच्छी कहानियाँ देने में सफल एवं समर्थ सिद्ध हुए हैं। उनकी कई कहानियों में 'नौ साल छोटी पत्नी', 'सिर्फ एक दिन', 'बड़े शहर का आदमी', 'त्रास', 'क ख ग', 'दफ़्तर' आदि सफल हैं। 'सिर्फ एक दिन' में एक शिक्षित, योग्य पर बेकार आदमी

नौकरी पाने की असफलता से उत्पन्न अवसाद, घुटन एवं कुण्ठा का रवीन्द्र ने बड़ी मार्मिकता एवं पूर्ण हादिक-सवेदनशीलता के साथ केवरटिज्म, नेपोटिज्म एवं जोर-सिफारिश के इस तथाकथिक विकासशील युग के व्यापक परिप्रेक्ष्य में चित्रित किया है, जिसमें इतनी यथार्थता एवं स्वाभाविकता है कि प्रतीत होता है। लेखक की अपनी अस्मानुभूतियाँ हैं। रवीन्द्र की कलात्मकता इस कहानी में इस बात से लक्षित होती है कि प्रस्तुत विषय पर अपनी ओर से एक शब्द भी कहने की आवश्यकता नहीं पड़ी और उनका सत्य अपने आप पूरी प्रभावशीलता के साथ उभरता है, जो मन को झकझोर जाता है। यह कहानी हमारी पीढ़ी पर लगाए गए कुण्ठा एवं निराशा के मिथ्या आरोपों का जबर्दस्त उत्तर है। इसमें आज की पीढ़ी की पराजय एक घुटन तथा अवसाद का चित्रण होने के बावजूद यह कहानी अनास्था एवं अविश्वास का स्वर घोषित करती और न 'स्टेटस सिम्बल' बनने की ही कोशिश करती है, जो आज की कहानी पर आरोपित कर दिया जाता है बड़े शहर का आदमी भी उसी प्रकार आज के नए सामाजिक यथार्थ का उद्घाटन करने में सफल होती है, और सामाजिक विकृतियों पर मर्मान्तक व्यंग्य प्रहार करती है।

रवीन्द्र कालिया के शिल्प में बड़ी आत्मीयता एवं सहजता है। उसमें सादगी के साथ इस बात का आभास होता है, जैसे लेखक पूर्ण निःसंगता पर पूरे आत्म-विश्वास के साथ हमें किसी बात के प्रति आश्चर्य करने की कोशिश कर रहा है और उसमें वह पूरी तरह सफल भी होता है। अपनी कहानियों में सतोष का विषय है कि रवीन्द्र कलाबाजी और शिल्प-सौष्ठव के पीछे भागे नहीं हैं और अपनी दृष्टि को बराबर सामाजिकता एवं सोद्देश्यता पर ही केन्द्रित रखा है। उनकी स्वाभाविक प्रवृत्ति नवीनता की रही है। नए कथ्य एवं कथन देने का प्रयास उनकी प्रत्येक कहानी में परिलक्षित होता है। पर इस नवीनता के लिए तर्क हीन ढंग से जटिल एवं दुर्बोध प्रतीक योजना एवं आरोपित सत्यो का आश्रय नहीं लिया है। यथार्थ की पकड़ उनकी गहरी है और अपनी सूक्ष्म अन्वृष्टि से उन्होंने आज की परिवर्तनशीलता, जटिल यथार्थ एवं वर्तमान संक्रान्ति में नवीनता के बारीक रेशे खोज निकाले हैं और अपनी कहानियों का सगुणन उन्हीं के अनुरूप किया है। यही कारण है कि ये कहानियाँ कल्पना के पखों पर न उड़कर यथार्थ परिवेश में व्यापक मानवीय चेतना एवं विराट युगीन सत्वों को समेटते हुये आगे बढ़ती हैं।

**गिरिराज किशोर**

गिरिराज किशोर का ख्याल है कि रचना प्रक्रिया पर विचार करते समय मुख्य प्रश्न अपने चारों ओर की जिन्दगी के साथ वैयक्तिक या साहित्यिक रूप से जुड़े या कटे हुए महसूस करने का है। इस जिन्दगी की अच्छी-बुरी सगत या असगत होने की बात तो कोष्ठ के अन्दर है, सम्भवतः प्रश्न को अधिक स्पष्ट करने की दृष्टि से।

वर्तमान परिस्थितियों के सन्दर्भ में जिन्दगी का जो चित्र बनता है, वह अपने को स्वयं स्पष्ट करता है। उस सबको देखते हुए परिस्थितियों को सुखकारी या आनन्द-दायक स्वीकारने में गिरिराज को कोई आपत्ति नहीं है। वे स्वीकारते हैं कि हमारे युग का मुख्य स्वर संघर्ष है। चाहे वह संघर्ष करने के स्तर पर ही क्यों न हो। वास्तविक स्थिति है भी यही। आज के संघर्ष की प्रतिक्रिया सहनशीलता ही है। इसी कारण चारों ओर टूटन ही टूटन दिखाई पड़ती है। इसका कारण गिरिराज के अनुसार यह है कि संघर्ष जितना बाह्य स्तर पर है, उतना ही आन्तरिक स्तर पर बल्कि 'सहनशीलता' के कारण आन्तरिक स्तर पर अधिक गहरा हो गया है। आन्तरिक कारण व्यक्ति की उलझन को और अधिक बढ़ावा दे रहे हैं। संस्कार और आत्म-निषेध ये सब ऐसे तत्व हैं जो बाहरी संघर्ष करने की शक्ति को विभाजित करते हैं। विकासोन्मुख समाज को 'बनने' से पूर्व 'टूटने' की प्रक्रिया से गुजरना पड़ता है। यही प्रक्रिया युग सत्य भी होती है। इसी स्थिति को स्वीकारना उसे भोगना और अपने अनुभव की स्वाभाविकता बनाए रखना गिरिराज अपना दायित्व स्वीकारते हैं। जो भी त्रास मूल्यहीनता, आत्मसंघर्ष और उत्पीड़ित जन साधारण के रूप में भोगा जाता है, गिरिराज के लिए वही अनुभवजन्य सत्य होता है।

गिरिराज व्यक्ति के रूप में भोगकर लेखक के रूप में अभिव्यक्ति देने की बात ही अनुभवों के साथ वैयक्तिकता और स्वाभाविकता के बीच सामंजस्य करने की स्थिति स्वीकारते हैं। वस्तुतः उनकी धारणा है कि समाज से सम्बद्ध रहते हुए उससे प्राप्त अनुभवों को स्वाभाविकता के साथ अभिव्यक्ति देते समय 'लेखकीय तटस्थता' बनाये रखने की बात तो सोची जा सकती है, लेकिन वैयक्तिक रूप से 'अलग कर लेखकीय दायित्व निवाहने की बात करना गिरिराज हास्यास्पद समझते हैं।

उनके अब तक दो कहानी संग्रह 'नीम के फूल', तथा 'चार मोती बेआब' प्रकाशित हो चुके हैं। इनमें अतिरिक्त 'नया चश्मा', 'पेपरवेट', 'सगत', 'आमन्त्रित', 'जनाने-डिब्बे में मर्द', 'यात्रा', 'चूहे', 'पैरो तले दबी परछाइयाँ' आदि उनकी दूसरी कहानियाँ हैं। उनकी कहानियों के दो वर्ग सरलता से बनाए जा सकते हैं। एक वर्ग उनकी राजनीतिक कहानियों का है, जिनमें भ्रष्टाचारजनित व्यवस्था, पदोलुपता, स्वार्थी प्रवृत्तियों एवं राजनीतिक विघटन का अत्यन्त सशक्त एवं यथार्थ चित्रण मिलता है। इन कहानियों में विकृतियों पर तीखे व्यंग्य हैं, पैनी दृष्टि है और चयन शक्ति की सूक्ष्मता है। वे बड़ी गहराई में ले जाती है और जिस यथार्थ से परिचित कराती हैं, वह हमारी वर्तमान व्यवस्था की दृष्टि से भयावह प्रतीत होता है और तब सोचना ही बाध्यता होती है। दूसरा वर्ग आधुनिक परिवेश को लेकर लिखी गई कहानियों का है, जिनमें नए सामाजिक सत्यान्वेषण की प्रवृत्ति, आधुनिक सन्दर्भों के उदघाटन की अकुलाहट और यथार्थ परिवेश में व्यक्ति की पूर्णता को समझने

अभिव्यक्ति करने की प्रयत्नशीलता लक्षित होती है। गिरिराज के पास स्पष्ट एवं स्वस्थ जीवन दृष्टि है और आधुनिक यथार्थ से वे पूर्णतया परिचित हैं। इन कहानियों में सूक्ष्म प्रतीक विधान, वातावरण का गहरापन और चरित्र चित्रण की साकेतिकता विशेष रूप से दृष्टव्य है। सामाजिक सोद्देश्यता को उन्होंने कभी अस्वीकारा नहीं है और निरन्तर सूक्ष्म-से-सूक्ष्म धरातल पर उसे अभिव्यक्त करने की चेष्टा की है।

### सुधा अरोड़ा

सुधा अरोड़ा (४ अक्टूबर १९४६) उन प्रतिभा सम्पन्न नई लेखिकाओं में हैं, जिन्होंने अपनी कुछ ही कहानियों से बहुत ध्यान आकर्षित किया है। सुधा की कहानियों में एक ऐसी नारी चित्रित हुई है, जो परम्पराओं के प्रति मोहग्रस्त नहीं है, बिगलित-जड़ सस्कारों का तिरस्कार करती है, पर वर्तमान जीवन परिस्थितियों में भी अपना सामंजस्य स्थापित नहीं कर पाती। वह नारी न तो गरिमा-मर्यादा पर आघात करना चाहती है, न स्वीकारना। वह नए के प्रति आकुल भी है, पर 'घर' के प्रति मोहग्रस्त भी—यही द्वन्द्व सुधा ने अपनी 'अविवाहित पृष्ठ', 'बगैर तराशे हुए', 'चरित्रहीन', 'सामर्थ्य', 'निर्मम', तथा 'एक सेटीमेटल डायरी की मौत' आदि कहानियों में चित्रित किया है। वे यह स्वीकारती हैं कि आज की नारी के सन्दर्भ में सम्बद्ध आयाम परिवर्तित हुए हैं, पर वे परिवर्तन भी उतने ही भयावह है, जितने कि रूढ़ सस्कार, जिन्हे तोड़ने और विश्रुखलित करने की अकुलाहट में हम नारियाँ गतिशील हुई थी। उन्हें यह भोगा हुआ जीवन का अश निर्मल बनाता है, तो भावुक भी। यह एक स्थिति है, जिसमें आज की नारी उलझकर रह गई है। सुधा का विचार है, हम जीवन को भोगते हैं, तो नियति सहते भी है। ईश्वर नहीं होता, मैं नहीं जानती कि वह है या मर चुका है क्योंकि मैं दार्शनिक नहीं हूँ। पर ईश्वर के आश्रित रहकर गतिशीलता को हम प्रवृद्ध कर देते हैं और जीवन वही सपाट-समतल होते-होते रह जाता है। सुधा की प्रतिबद्धता उन सामाजिक सन्दर्भों के प्रति है, जो जीने की बाध्यता नहीं उपस्थित करती, जीने देने की अनिवार्य शर्त बन जाती है। वे स्वीकारती हैं कि हम प्रतिबद्धता की घोषणा राजनीतिज्ञों की भाँति नहीं करते, हमारी कहानियाँ हमें प्रतिबद्ध करती हैं। हम अपनी सृजनशीलता के प्रति जितने प्रतिश्रुत होते हैं, उतना ही अपने परिवेश और लोगों के प्रति भी। बिना उन्हें अभिनय अर्थवत्ता प्रदान किए या उनकी अन्तः-प्रसूत भावनाओं को अर्थ की गरिमा दिए हम पलायन ही नहीं करते, मानसिक आत्महत्या भी कर देते हैं।

सुधा की इस धारणा से यह भ्रान्ति भी उत्पन्न होती है कि क्या अकेलापन ही हमारी नियति है? या घुटन और टूटने की स्थिति ही हमारी विरासत है। उनकी कुछ कहानियों को दो-एक दूसरे समकालीनों के सन्दर्भ में रखकर मृत्यु और



उदासी की कथालेखिका का सुधा पर दोषारोपण करने वालों की सरलता पर 'मुग्ध' हुए बिना नहीं रह जाता। सुधा की कहानियों में अकेलापन एक यत्रणा नहीं है, आत्मदान है। वह साक्षी है हमारी जीवन विसर्गतियों का, वह प्रमाण है हमारी यथार्थ मन-स्थितियों का और वह स्वयं लेखिका की प्रतिबद्धता को स्पष्ट करता है। सृजनशीलता के आयामों को सुधा ने कभी दुराग्रहों के आधार पर न तो स्वीकारा और न आरोपित मन-स्थितियों एवं विचार सूत्रों को स्पष्ट करने की धुन में अपने को नतशिर किया। उनकी कहानियाँ एक चित्र हैं, माध्यम हैं हमारी नृश्रुता का, हमारे विश्वासघातों का, हमारे असत्य मुखौटों और धृष्टि कर्मों का। उनमें आक्रोश नहीं एक पैनापन है। परिवर्तन की एक अकुलाहट है, विसर्गतियों पर प्रहार करने की बेबसी है। सामाजिक सोद्देश्यता सुधा में सूक्ष्म-से-सूक्ष्मतर हुई है।

इस मूल जीवन दृष्टि पर ही उनका शिल्प निर्मित हुआ है। 'निर्मम' या 'बगैर तराशे हुए' जैसी कहानियों में वह दुर्बोधता या जटिल सश्लिष्टता का परिचायक हो सकता है, पर वह ली गई परिस्थितियों का अनिवार्य परिणाम है, प्रयोग की प्रक्रिया नहीं। उनका शिल्प बाधता है और प्रवाह की उनमें अद्भुत क्षमता है। सुधा ने अपनी सभी कहानियों में प्रेम, विवाह, असफलता, निराशा और घुटन तथा अकेलेपन से भरी हुई उदासी के सन्दर्भ में पुरुष की मनोवृत्ति, अहंकार और दुराग्रहों के साथ छली जाने वाली मृगतृष्णाओं का ही चित्रण किया है और इस क्षेत्र में उनकी कहानियाँ बहुविध जीवन-आसंगों का स्पष्टीकरण करती हैं। उनमें वैविध्य है, नये कथ्य एवं कथन देने की प्रयत्नशीलता है साथ ही अपने युग एवं परिवेश को यथार्थ अभिव्यक्ति देने की आग्रहशीलता भी। इस दृष्टि से देखे, तो सुधा अपने समकालीन नारी लेखिकाओं से सर्वाधिक महत्वपूर्ण स्थान रखती हैं और शिल्प के जिन अभिनव स्वरूपों को उन्होंने 'खलनायक', 'स्टैपलर' 'एक सेटीमेटल डायरी की मौत, तथा 'निर्मम' में प्रयुक्त किया है, वे अपने में किसी भी कथा-लेखिका के लिए एक उपलब्धि बन सकते हैं। सुधा ने भाषा की क्षमता पर भी विशेष ध्यान दिया है। उनकी भाषा में यथार्थ गुणों का बड़ी कुशलता, पर पूर्ण स्वाभाविकता के साथ समावेश हुआ है और प्रवाह तथा नूतन प्रयोगों के कारण वह अत्यन्त समर्थ ही नहीं बनी है, प्रभावशीलता में भी विशेषता प्राप्त कर सकी है। वस्तुतः प्रयासहीनता ही सुधा की कहानियों में शिष्य का महत्वपूर्ण अंग बनकर उभरा है और आधुनिक बोध को स्पष्ट करने में पूर्ण सक्षम सिद्ध हुआ है।

अन्त में सुधा की कहानियों में व्याप्त आधुनिकता पर दो शब्द कहना उचित होगा। उन्होंने आधुनिकता का अर्थ अपनी भारतीय जीवन पद्धति में हुए परिवर्तनों के सन्दर्भ में ही लिया है सार्त्र, कामू या काफ़्का के सन्दर्भ में नहीं। आधुनिक सचेतना को उन्होंने स्वयं अपने परिवेश में भोगा ही नहीं वहन भी किया है, इसीलिए

वह आरेपित न होकर स्वानुभूति के स्तर पर ही चित्रित हुआ है। यह आधुनिकता मन-स्थितियों के स्तर पर भी स्पष्ट हुई है, पर वह मानसिक दासता का प्रतीक नहीं नव-यथार्थ का माध्यम बनी है। अतः सुधा अरोडा की कहानियों में किसी बोल्डनेस या क्रान्ति की बात करना इसलिए भी नितान्त अप्रासंगिक एवं असंगत प्रतीत होती है, क्योंकि स्वयं सुधा जी ही उन्हें नहीं स्वीकारती। उनकी धारणा है कि हम परिवेश को विघटित करने वाले विध्वंसक नहीं, उसके दुःख दर्द को अभिव्यक्त करने वाले माध्यम हैं। अतः यह माध्यम ही उनकी कहानियों में प्रमुख हो जाता है तथा सुधा की सारी कहानियाँ एक आकुल व्यक्तित्व की खोज है—वह आकुल व्यक्तित्व, जो अपने ही दायरे में छटपटा रहा है, कमजोर है, पर सशक्त बनकर मुक्ति भी पाना चाहता है हालाँकि इस मुक्ति के लिए जिस समर्थता की आवश्यकता होती है, उससे पूरित होते हुए भी वह अपने को पहचानने में असमर्थ रहता है। इस स्व और पर के द्वन्द्व के बीच सुधा की कहानियाँ इसी मुक्ति पाने की बेबसी की कहानियाँ हैं।

से. रा यात्री

से. रा यात्री जीवन की निर्ममता को स्वीकारते हैं और उनसे पलायन एक दुर्बलता, जो किसी सृजनशीलता को जन्म नहीं देता, बरन् स्वयं व्यक्ति होने के प्रमाण को शून्य कर देता है। यात्री ने जीवन संघर्ष को भेला है और उनसे जिन सत्यो को प्राप्त किया है, उन्हें यथार्थ परिदृश में अपनी कहानियों में अभिव्यक्त करने की प्रयत्नशीलता उनमें स्पष्ट देखी जा सकती है। वे अकेलेपन या मृत्यु को कोई ऐसी संज्ञा दे देने वाली स्थिति नहीं मानते, जिससे मुक्ति पाने के लिए ही अपने को विकेंद्रित कर दिया जाए। इस घुटन का वे तिरस्कार करते हैं और उसे मात्र एक स्थिति मानकर ही स्वीकारना चाहते हैं। उन्होंने आधुनिकता के सन्दर्भों को ग्रहण किया है, पर उन्हें आत्मसात् करने की बदहवासी उनमें नहीं है, इसीलिए हममें से बहुतों की अपेक्षा कृत्रिमता या आरोपण से वे अपने को अधिक बचा पाए हैं। उन्होंने जिन खण्डों या स्थितियों को लिया है, गहराई से उनकी छानबीन की है और अन्तःप्रसूत सूक्ष्म-से-सूक्ष्म रेशों को अभिव्यक्त करने में ही अपनी कला का उपयोग किया है, इसीलिए उनकी कहानियों में मानवीय संवेदनशीलता का हृदयग्राही चित्रण हुआ है।

यात्री की कहानियाँ मध्यवर्गीय जीवन की धुरी पर टिकी हैं और नगरीय जीवन की विभिन्न समस्याओं को लेकर उन्होंने कई प्रभावशाली कहानियाँ लिखी हैं, जिनमें 'धब्बे', 'बोझ', 'यादों के स्तूप और दर्द के आईने', 'गर्द और गुबार', 'नीति रक्षा' तथा 'नदी प्यासी थी', आदि प्रमुख हैं। इन कहानियों की प्रमुख विशेषता यात्री की सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि एवं यथार्थ की गहरी पकड़ है। 'यादों के स्तूप और दर्द के आईने' में आधुनिक प्रेम की असफलता और उत्पन्न प्रतिक्रिया को बिना भावुकता

अथवा इन्वाल्व हुए पूर्ण नि सगता के साथ उन्होंने सफलतापूर्वक प्रस्तुत किया है। आज के व्यक्ति की बदहवासी, दिशाहारा की भाँति भटकने की प्रवृत्ति, आद्यन्त महत्वाकांक्षाओं से प्रेरित रहना, पर प्रयासहीनता तथा खोखली जिन्दगी का चित्रण अपनी कहानियों में उन्होंने बड़ी सूक्ष्मता से किया है।

यात्री की कहानियों में प्रमुख बात शिल्प का नया एप्रोच है। अपनी बात को नये ढंग से कहने की उनमें आकुलता है, जो कही उन्हें सफल भी बनाती है ('यादों' के स्तूप और दर्द के आईने', 'गर्द और गुबार' तथा 'बोझ'), तो कही असफल भी बनाती है ('और नदी प्यासी थी', 'नीति रक्षा'), पर उनकी प्रयत्नशीलता एक परिणाम निश्चित रूप से ला रही है, यह इधर की उनकी कुछ कहानियों को पढ़कर लगता है। और जैसा कि मैंने ऊपर कहा, यात्री की प्रतिबद्धता सामाजिक सन्दर्भों के प्रति है, कलाबाजियों के प्रति नहीं। उनके लिए परिवेश का यथार्थ और व्यक्ति की पूर्णता अधिक महत्वपूर्ण है और सामाजिक दायित्व के निर्वाह की भावना उन्होंने सादगी में भी कुशल ढंग से पूर्ण की है, यही उनकी कहानियों की सर्वप्रमुख सफलता है।

#### अनीता औलक

अनीता औलक भी सुधा अरोड़ा की भाँति नई कथा-लेखिका हैं। 'न जाने क्यो', 'लाल पराँदा', 'चरागाहों के बाद', तथा 'कि फिर नहीं' - उनकी कुछ उल्लेखनीय कहानियाँ हैं, जिनमें उनकी लेखकीय क्षमता सफल ढंग से अभिव्यक्ति हुई है। अनीता में नया शिल्प एप्रोच है तथा मोहन राकेश की भाँति नये कथ्य-कथन के प्रति अधिक आग्रह है। यद्यपि उनकी कहानियों में भावुकता अधिक मिलती है, पर आधुनिक जीवन के अभिनव परिपार्श्व एवं भावुक नारी मन-स्थितियों को अभिव्यक्त करने में वे यथेष्ट मात्रा में सफल रही हैं।

अनीता की कहानियाँ नारी जीवन के बहुविध पक्षों का चित्रण करती हैं : पर उनमें मूलतः प्रेम का स्वर है। प्रेम की सफलता का चित्रण 'न जाने क्यो' में बड़े ही प्रभावशाली ढंग से हुआ है, जिनमें दर्जनो लिखी जाने वाली उसी प्रकार की कहानियों के परिचित खटकों से बचाकर उन्होंने एक नई दृष्टि से कथा का निर्वाह किया है। उनमें दृष्टि की सजगता है, साथ ही नये यथार्थ को पहचानकर नवीन भाव-मूलक स्थितियों की उद्भावना करने की समर्थता है। आधुनिक भाव-बोध को समझने और नवीन मूल्यों को उभारने की प्रवृत्ति के कारण उनकी कहानियों में ऐसी विशिष्टता आ गई है, जो पिछले दशक की कई महिला कहानीकारों से उन्हें अलग है। उन्होंने नारी की आधुनिक सचेतना को उसके यथार्थ परिवेश में ग्रहण किया है और उसकी भावना तथा समस्या दोनों का समन्वित रूप अत्यन्त सतुलित ढंग से उपस्थित किया है। उन्होंने नारी की वकालत नहीं की है, उसे यथार्थ परिप्रेक्ष्य में

उपस्थित कर कई प्रश्न खड़े किए हैं—उनकी कहानियों में मुझे सबसे प्रमुख विशेषता यही लक्षित होती है। जीवन की असगत परिस्थितियों, परिवार में अकेलेपन तथा उदासी, मानसिक द्वन्द्वों एवं उद्वेगों को उन्होंने जिस निर्वैयर्थिक तटस्थता के साथ अपनी कहानियों में उभारा है वह एक उल्लेखनीय विशेषता है। अनीता की कहानियों में सहजता है प्रभाव है और भावुकता के साथ सजीदगी है जो गहराई में ले जाती है और मन पर अपना अमिट प्रभाव छोड़ जाती है।

मनहर चौहान

मनहर चौहान (१९३६) सफल कहानीकारों में है। उनकी कहानियों के दो संग्रह 'मत छुओ' तथा 'बीन सुबहों के बाद' प्रकाशित हुए हैं। 'धरधुसरा,' 'बीस सुबहों के बाद,' 'टोकरी में बैठी उदासी,' 'युद्ध,' 'न उड़ने वाली लाशें,' 'विपरीतीकरण' तथा 'घो-घो-घोडा' उनकी चर्चित कहानियाँ हैं। मनहर के अनुसार आज के सामाजिक, आर्थिक, नैतिक इत्यादि मूल्यों मान्यताओं, अपेक्षाओं स्थापनाओं की तुलना दस-बारह वर्ष पहले के मूल्यों इत्यादि से करने पर उनमें आश्चर्यजनक, लेकिन विश्वासनीय एवं सुखद उत्तर दृष्टिगोचर होगा। वे आज के युग-बोध को 'नया' स्वीकारने में इसलिए आपत्ति करते हैं क्योंकि वह मात्र एक सापेक्षता है। आज के युग बोध को वे सचेतन कहना अधिक उचित समझते हैं। इनकी धारणा है कि सामयिक जीवन किस मूल स्वर से अनुग्रहित है? क्या यह स्वर कुठाओं की ओर निज दुख को विश्व-दुख मान लेने की ओर झुकाव प्रदर्शित करता है? सामाजिक, आर्थिक, नैतिक इत्यादि मान्यताएँ नया स्वरूप धारण कर रही हैं। पुराने स्वरूपों के टूटने और नये आयामों के सामने आने की यह प्रतिक्रिया नहीं नहीं है, वह मात्र स्वाभाविक है। यदि वह नहीं होती तो हमें चौंका देती। लेकिन वह स्वाभाविक है और हम उसका स्वागत कर रहे हैं। मनहर के अनुसार वह सचेतन और उद्यम है। सामाजिक चेतना की जो प्रक्रिया नहीं नहीं है, उसका प्रतिबिम्ब करने वाली कहानी को वे अस्वीकारते हैं वे मानते हैं कि सचेतन एक ऐसा विशेषण है जो कहानी को नवीन आवश्यकताओं को पूर्णतया सन्तुष्ट कर सकता है।

मनहर की कहानियाँ न आदर्श के प्रति दुराग्रह रखती हैं न भावुकता के प्रति न किसी भी ऐसे तत्व के प्रति जो जीवनपरक हों। उनकी कहानियाँ जीवन की उन्मुक्त सचेतना की कहानियाँ हैं। वे स्वतः ही अपनी जीवनपरकता और सवेदनशीलता का आभास देती हैं और प्रत्येक प्रकार की कृत्रिमताओं से मुक्त हैं। मनहर का ख्याल है कि यौन-विषयक हमारी मान्यताएँ बड़ी तेजी से बदल रही हैं। यौन का नैतिकता के साथ बहुत कठोर गठबन्धन भारतीय परम्पराओं ने स्वीकारा है, किन्तु उनकी कहानियों में समकालीन सचेतन युग-बोध-यह तादात्म्य स्थापित नहीं कर पाता। वह कोई यांत्रिकता या आरोपण नहीं स्वीकारना चाहता बस युग की यथार्थता और

दायित्व की सजगता को स्वीकारना चाहना है - मनहर की कहानियाँ इन्हीं दो बिन्दुओं के बीच परखी जा सकती हैं।

मनहर की धारणानुसार जीवन की आस्थाओं के छोटो के अनवरत क्रम है। छोटो की अवरतता में से जीवन के अनेकविध विस्तारों का चुनाव किया जा सकता है। एक विस्तार ऐसा हो सकता है, जो आस्था से प्रारम्भ होकर अनास्था पर रुक जाता हो अनास्था से अनास्था तक, अनास्था से आस्था तक जीवन के ऐसे भी दो विस्तार हो सकते हैं। उनकी कहानियाँ इस अनास्था का विरोध एवं तिरस्कार करती हैं, क्योंकि यात्रा का अन्त सर्वदा अनास्था पर होना अनिवार्य नहीं है। उनकी कहानियाँ आदर्शोन्मुख यथार्थवाद की कहानियाँ नहीं हैं क्योंकि आदर्श के प्रति उन्मुख होना वे सचेतन कहानी की अनिवार्यता नहीं स्वीकारते। वह ईन्मुख हो भी सकती है, नहीं भी। वह यथार्थ की कहानी तो अनिवार्य रूप से है, किन्तु वह आदर्श से परे भी जा सकती है। उनकी कहानियों में नये मूल्यों की स्वीकृति उनका स्वागत अत्यन्त कलात्मकता के साथ उभरता है। उनकी कलात्मकता सायास नहीं हैं उन्होंने दृष्टि की सचेतना पर बल दिया है और यथार्थ सामाजिक सन्दर्भों का पूर्ण ईमानदारी से चित्रित करने का प्रयत्न किया है। 'बीस सुबहों के बाद', 'विपरीतीकरण' तथा 'घो-घो-घोडा' आदि कहानियों में आज के निम्न-मध्यवर्गीय जीवन का यथार्थ अपनी तमाम कठोरताओं, विकृतियों एवं विशेषताओं के साथ उभरा है। उनके वर्णन में अद्भुत क्षमता है और विराटता का अनन्य बोध, जो हृदय को छूता है।

महीप सिंह

महीप सिंह के भी दो कहानी संग्रह 'सुबह के फूल' तथा 'उजाले के उल्लू' प्रकाशित हुये हैं। 'स्वराघात', 'पत्नियाँ', 'टकराव', 'लकीरो वाला मकान', 'पानी और पुल', 'ठंडक' तथा 'घिरे हुये क्षण' उनकी उल्लेखनीय कहानियाँ हैं। दृष्टि की सचेतना के प्रति महीप भी आग्रहशील है। वह दृष्टि, जिसमें जीवन जिया भी जाता है और जाना भी जाता है। अपने सन्नान्तिकाल में चाहे हमें जीवन अच्छा लगे या बुरा लगे। चाहे उसे घूँट घूँट पीकर हमें तृप्ति प्राप्त हो। चाहे नीम-रस की भाँति हमें आख मूँदकर उसे निगलना ही पड़े, परन्तु जीवन से हमारी सम्पृक्ति छूटती नहीं। कड़वे घूँटों से घबराकर जीवन से पलायन की बात वैयक्तिक रूप से इतिहास में अनेक बार दुहराई गई है और हरबार किसी-न किसी प्रकार का दार्शनिक बौद्धिक आधार देकर उसके औचित्य की स्थापना का प्रयास किया गया है। परन्तु मनुष्य की प्रकृति जीवन से भागने की नहीं रही है जीवन की ओर भागना ही उसकी नियति रही है। महीप सिंह का प्रश्न है कि जब जीना ही उसकी नियति है तो वह कैसे जिए ? वे इसका उत्तर दृष्टि की सचेतना से देते हैं।

महीप सिंह को यह बात अत्यन्त विचित्र लगती है, जब लोग आज के मानव

जीवन की निरर्थकता और निष्क्रियता की बातें (विशेष रूप से भारतीय सन्दर्भ में) बड़े बौद्धिक अद्वय से करने लगते हैं। निष्क्रियता और सबकी कुछ उपलब्धि के पश्चात् निरर्थकता का बोध उन्हें हो, जो सक्रिय रह चुके हैं, जिन्होंने जीवन को जी भर भोग लिया है। परन्तु हमारे देश की स्थिति उसके सर्वथा विपरीत है। उनके अनुसार यूरोप की अनास्था उन्नीसवीं शती के विज्ञानवाद से उत्पन्न हुई और दो घटित महायुद्धों ने तथा तीसरे के प्रतिक्षण अनुभूत करके उसे निरन्तर पुष्ट किया। परन्तु हमारी समस्या आस्थाहीनता की नहीं, आस्था की जड़ता की है। अन्ध जड़ता वर्तमान और भविष्य के प्रति निष्क्रियता का और अतीत के प्रति गहरे मोह का प्रदर्शन करती है। और अपने व्यापक परिवेश में हमें इस अंध जड़ता के दर्शन कदम-कदम पर आज भी होते हैं। महीप सिंह की धारणानुसार यह जड़ता हमारी गति को इतना अवरोध नहीं करती, जितना उससे उत्पन्न निष्क्रियता करती है। आस्था की इस जड़ता के कारण अतीत के सुनहले स्वप्नों में डूबे रहना और इस जड़ता की अनुभूति होने पर कुण्ठा, निराशा, अवसाद और विषमता को उसकी सहज प्रतिक्रिया मानकर निरपेक्ष भाव से उसे स्वीकारना एक सी ही बात है। वे स्वीकारते हैं कि उन दोनों ही स्थितियों का परिणाम निष्क्रियता है और इसीलिये वे उससे अपने को असम्पृक्त करते हैं।

महीप सिंह की मूल जीवन दृष्टि के इस स्पष्टीकरण के बाद उनकी कहानियाँ सरलता से परखी जा सकती हैं। उनकी कहानियों की स्थिति टूटती हुई आस्थाओं से निर्मुक्त होने चोक्ले या निलिप्त होकर उसे देखने की नहीं है, वरन् उन्हें साहसपूर्वक स्वीकारने और उनमें सहज होने की है। उनकी कहानियाँ सक्रिय भाव-बोध की कहानियाँ हैं। वे जीवन को नकारती नहीं, स्वीकारती हैं। पश्चिम की भेड़ी नकल चित्रण करने से उन्होंने अपने को बचाया है। अपनी कहानियों में उन्होंने आधुनिक की सचेतन दृष्टि का अंकन किया है। आधुनिकता नवीन परिस्थितियों के प्रति अपने में अपना सस्कार करती चलती है और सस्कारित परिस्थितियों को अनुभूति के द्वारा सम्पृक्त से चित्रित करना ही महीप सिंह की कहानियों की विशेषता है। उन्होंने अपनी आरोपित सत्यो के प्रति अपनी आग्रहशीलता नहीं प्रकट की, जो कि नवीन आधुनिक दासता को ही स्वीकारा है।

महीप सिंह की कहानियों में कला का सौष्ठव विशेष रूप से उल्लेखनीय है। वे कलावादी नहीं हैं, पर कलाहीनता ही उनका शिल्प है। प्रमुख बातें उनकी दृष्टि है, उसका प्रस्तुतीकरण उन्होंने अपूर्व सहजता एवं आत्मीयता के साथ किया है। उन्होंने व्यक्ति को उसकी पूर्णतया के साथ स्वीकारा है और उसके परिवेश से असम्पृक्त कर उसे निर्जीव नहीं बनाया है। उनमें सस्कार च्युत मर्यादा नहीं है, पर जड़ परम्पराओं के प्रतिमानों को खोजने की चेष्टा की है, जो आज किन्हीं कारणों से विलुप्त हो चुके हैं और जिन्हें अन्वेषित करने की आज जैसी तीव्र आवश्यकता कभी अनुभव नहीं

हुई। महीप मे मानव-मूल्यों की सही पहचान है और उन्हे उजागर करने का समर्थता भी है।

अवधनारायण सिंह

अवधनारायण सिंह जीवन मे यदि अकेलापन अनुभव करते हैं, तो उसकी कुठा से भयभीत नहीं होते, वरन् उससे सुख प्राप्त करते हैं। इस सुख को वे दूसरों को बताना चाहते हैं और अपना सहभोक्ता बनाने की कामना करते हैं। जीवन से अलग-गाव या लगाव उनकी रुचि और हित पर निर्भर करते हैं। वे जीवन से सम्पृक्त या असम्पृक्त रहने की सीमागत विवशता स्वीकारते हैं। चूँकि हमारे चारो तरफ की परिस्थितिया असगत और जटिल है, इसलिये यदि हमें जीवित रहता है, तो उसे स्वीकारने के अतिरिक्त कोई अन्य विकल्प ही नहीं रह जाता। इसीलिए यदि हमें जीवित विसगति को न अस्वाभाविक मानते हैं, न बुराई ही। अच्छी और बुरी को खानो मे बाटना उनके लिए संभव नहीं है—खासतौर से सामूहिक स्तर पर। अच्छाई और बुराई का निर्णय केवल व्यक्तिगत स्तर पर किया जा सकता है। कभी-कभी जब हम ऊपरी तौर पर जीवन को देखते हैं, तो आभास होता है कि उसमे न कोई असगति है और न कोई जटिलता। किन्तु ज्यो-ज्यो हम उसकी तह मे प्रवेश करते जाते हैं, त्यों-त्यों बहुत सी स्थितिया उभरकर हमारे सामने आती हैं, जो पहले दूर थी अथवा हमारे लिए गोपनीय थी, फिर सहज और सपाट रहने वाली स्थितिया उनकी उलझने और कठिनाइयाँ पैदा कर देती हैं और जीवन बड़ा घृणित एवं कटु प्रतीत होने लगता है। यदि जागरूकता और सजगता के साथ सम्भावनाओं को सामने रखे, तो अवधनारायण सिंह का ख्याल है कि छिछली भावुकता के स्थान पर एक गहरी सवेदना प्राप्त होती है और हम विवेकपूर्ण ढंग से कटुता और विक्रुतियों को सामने रखने मे समर्थ होते हैं। इससे हमें हर स्थिति को भोगने का बल मिलता है और आत्महत्या से बच जाते हैं।

अवधनारायण सिंह की प्रकाशित कहानियों मे 'चेहरे', 'निर्णय', 'रफू और यत्रणा' बीमार', आकाश का दबाव', 'पार्टनर', 'कुत्ते का शव', 'समानान्तर', 'एक कमरा और फुटपाथ' 'अनिश्चय' तथा 'आत्मीय' आदि प्रमुख हैं। उनकी कहानियों मे स्वस्थ जीवन दृष्टि है और अपने युग बोध को पूर्ण स्वाभाविकता के साथ उजागर करने की समर्थता। उनकी स्वाभाविक प्रवृत्ति यथार्थ चित्रण की ओर रही है और आस्था एवं संकल्प तथा प्रगतिशील दृष्टिकोण के कारण उनकी कहानियाँ वैयक्तिक स्तर से ऊपर उठकर सामाजिक सन्दर्भों मे विराट भाव बोध को समेटती हैं। पर उनमे आत्मानुभूतियों की शून्यता नहीं है। सत्य तो यह है कि उन्हीं के कारण वे अत्यन्त प्रभावशाली एवं मर्मस्पर्शी बन पड़ी हैं। अवध नारायण सिंह की कहानियों में शिल्प का सवरा हुआ रूप प्राप्त होता है और भावाभिव्यक्ति की समर्थता के कारण वे अधिक गहराई मे ले जाने मे सफल होते हैं।

## सुरेन्द्र अरोडा

सुरेन्द्र अरोडा की 'पलकों में कैद रोशनी', 'चेहरा', 'मम्मी', 'गूँज और गूँज' तथा 'छोटी छोटी बातें' विशेष उल्लेखनीय हैं। यद्यपि अभी से उनके सम्बन्ध में कुछ कहना कदाचित बहुत उचित नहीं है वे हमारे सबसे नये कथाकार हैं और अभी उन्हें एक लम्बी यात्रा तय करनी है, पर उनकी अब तक की छपी कहानियों को पढ़कर उनके भविष्य के सम्बन्ध में एक आशा बधती है। उनमें दृष्टि की गहनता है और प्रस्तुतीकरण की ईमानदारी भी उनकी तटस्थता तथा सतुलन उन्हें एक ऐसी समर्थता देता है, जिससे उनकी कहानियाँ बड़ी प्रभावशाली बन जाती हैं। उन्होंने सामयिक यथार्थ को पहचानने का प्रयत्न किया है और नए सत्यान्वेषण एवं आधुनातन प्रवृत्तियों तथा दिशाओं को चित्रित करने में भी उनकी प्रयत्नशीलता रही है, जिससे उन्हें पर्याप्त अंश में सफलता भी प्राप्त हुई है।

सुरेन्द्र अरोडा की कहानियाँ साफ-सुथरी हैं और उनमें प्रवाह है। यदि वे कला के नये आयाम प्राप्त कर लेंगे, यथार्थ को पहचानने की गहरी अन्तर्दृष्टि निखार सकेंगे तथा चयनशक्ति की सूक्ष्मता की ओर विशेष ध्यान देंगे, तो वे अधिक सफल होंगे, ऐसा मेरा विश्वास है। सत्य को कटे छटे रूप में प्रस्तुत करने क्या लिया जाए और क्या न लिया जाए यह निश्चय करने की समर्थता उनके लिए अनिवार्य है और 'नई कहानियाँ' के नम्बर १९६६ में प्रकाशित 'चेहरा' कहानी देखकर यह विश्वास जन्मता है कि उनकी दृष्टि माध्यम के खोज में निरन्तर आकुल है।

अभी हाल ही में एक सर्वथा नये कथाकार सन्तोष की कुछ कहानियाँ मैंने सुनी और वे मुझे अच्छी लगी। सन्तोष में भी सूक्ष्मता है और अग्रसर होने की क्षमता। आत्मानुभूतियों को अभिव्यक्त करने में जिस तटस्थता एवं निर्ममता की आवश्यकता होती है सन्तोष में वे बाते हैं और वे अपने समकालीन जीवन सँकर सामायिक यथार्थ को पहचानकर अच्छी कहानियाँ देंगे, इसकी आशा होती है।

और दूसरे कितने कहानीकार हैं, जिन पर लिखने को मन करता है पर इस समय या तो उनकी कहानियाँ पास नहीं हैं, या खोजने की कठिनाई है। पर अपने इन मित्रों के प्रति अवमानना या दुराग्रह का भाव मन में नहीं है। आशा करता हूँ कि अगला अवसर प्राप्त होने पर उनकी कहानियाँ मेरे पास होंगी और मैं उनका विवेचन कर सकूँगा। पर यहाँ इतना निश्चित रूप से कह सकता हूँ कि हमारी पीढ़ी का स्वरूप निर्धारित करने में उनका महत्वपूर्ण योगदान है और उनकी कुछ कहानियाँ तो समूची परम्परा की महत्वपूर्ण कड़ियाँ हैं। अस्तु।

६ नवम्बर १९६६,

सुमति निवास, दार्जिलिंग।



: ६ :

## सहायक पुस्तक-सची

अल्फ्रेड एडलर . प्रोब्लम ऑव न्यूरोसिस, लन्दन ।

अगस्त फोरेल द सेक्सुअल स्वेवचन, (१९३१), लन्दन ।

आर्थर कॉम्पटन टिकेट : ए हिस्ट्री ऑव इंगलिश लिट्रेचर, (१९४०), लन्दन ।

आर० सी० मजूमदार : एन एडवास्ड हिस्ट्री ऑव इण्डिया (१९५२), लन्दन ।

आर० विपकाल्ट : द मदर्स : तीसरी पोथी, (१९२८), न्यूयॉर्क ।

आयरीन क्लीप्पेन : टूवर्ड्स सेक्स फ्रीडम, (१९३५), लन्दन ।

एडलर अण्डरस्टेण्डिंग ह्यूमन नेचर, (१९२७), न्यूयॉर्क ।

एलेन वाल्टर . राइटर्स ऑन राइटिंग, (१९४८), लन्दन ।

एनी एर्लास्टासी डिफेन्सल साइकोलॉजी, (१९३७), न्यूयॉर्क ।

ए० यूसुफ अली . द मेकिंग ऑव इण्डिया, (१९२५), लन्दन ।

” ” : ए कल्चरल हिस्ट्री ऑव इण्डिया, (१९४०), लन्दन ।

एच० जी० वेल्स ऑउटलाइन्स ऑव हिस्ट्री, (१९२०), लन्दन ।

एल० एफ० रशब्रक : व्हाट एवाउट इण्डिया ?, (१९३६), लन्दन :

ए०जे० ब्राकबोल्ड : ऑउटलाइन्स ऑव इण्डियन कांस्टीट्यूशनल हिस्ट्री, (१९२६), लन्दन

ओटो वेनिन्जर : सेक्स एण्ड कैरेक्टर, (१९०३), वियना ।

क्लारा रीव प्रोग्रेस ऑव रोमांस, (१७८५) ।

क्लैगुई कैजामियाँ . ए हिस्ट्री ऑव इंगलिश लिट्रेचर, लन्दन ।

जवाहरलाल नेहरू . हिन्दुस्तान की कहानी, (१९४७), इलाहाबाद ।

ज्योफेरी मे . सोशल कंट्रोल ऑव सेक्स एक्सप्रेशनस, (१९३०), लन्दन ।

ज्योसेफ चिएरी . रियलिस्म एण्ड इमेजिनेशन, (१९६०), लन्दन ।

जे० एन० सरकार . लेटर मुगल्स, (१९५५), लन्दन ।

जे० रेम्जे० म्योर . मेकिंग ऑव ब्रिटिश इण्डिया, (१९०४); मैनेचेस्टर ।

लियो टॉल्स्टॉय व्हाट इज आर्ट, (ओ० यू० पी०) ।

डब्ल्यू० एच० हडसन . एन इंट्रोडक्शन टू द स्टडी ऑव लिट्रेचर, (१९४६), लन्दन ।

थॉम्पसन एण्ड बैरेट . राइज एण्ड फुलफिलमेण्ट ऑव ब्रिटिश रूल इन इण्डिया, (१९२५), लन्दन ।

नॉर्मन कजिन्स . राइटिंग फॉर लव ऑर मनी, (१९४६), कनाडा ।

पट्टाभि सीतारमैया कांग्रेस का इतिहास, (१९४६), दिल्ली ।

पोप नो जॉन्सन एप्लाइड ईयोगोनिक्स, लन्दन ।

बट्टेन्ड रसेल मैरेज एण्ड मॉरेल्स, (१९२६), लन्दन ।

विनयकुमार सरकार क्रिएटिव इण्डिया, (१९३७), लाहौर ।

बोसाके लॉजिक, (द्वितीय संस्करण) ।

मोहनदास कर्मचन्द गाँधी आत्मकथा, (१९०५), दिल्ली ।

मेह्रा : एजुकेशन ऑव इण्डिया, (१९२६), लन्दन ।

रामचन्द्र शुक्ल हिन्दी साहित्य का इतिहास, (आठवां संस्करण), बनारस ।

लक्ष्मीसागर बाण्येय, (डॉ०) . नई कहानी का परिपार्श्व, (१९६६), इलाहाबाद ।

” ” ” आधुनिक साहित्य . बीसवीं शताब्दी का परिप्रेक्ष्य,  
(१९६६) इलाहाबाद

” ” ” . ” ” (१९४८), इलाहाबाद ।

” ” ” . ” ” की भूमिका, (१९५०), इलाहाबाद ।

” ” ” . उन्नीसवीं शताब्दी, (१९६३), इलाहाबाद ।

” ” ” हिन्दी गद्य की प्रवृत्तियाँ, (१९५४), बम्बई ।

” ” ” . फोर्ट विलियम कॉलेज, इलाहाबाद ।

” ” ” : हिन्दी साहित्य का इतिहास, (छठा संस्करण, १९६४),  
इलाहाबाद

” ” ” साहित्य चिन्तन, (१९४८), बम्बई ।

” ” ” . भारतेन्दु की विचारधारा, इलाहाबाद ।

विश्वनाथ . साहित्य दर्पण, (१९४४), कलकत्ता ।

सर पी० ग्रिफिथ द ब्रिटिश इम्पैक्ट ऑन इण्डिया, (१९५३), लन्दन ।

सर जॉन कर्मिंग मॉडर्न इण्डिया . ए कोऑपरेटिव सर्वे, (१९३१), लन्दन ।

सी० जे० यु ग साइकोलॉजिकल टाइम्स, (१९३३), लन्दन ।

सी० जे० यु ग : मॉडर्न मैन इन सर्च ऑव सोल, (१९४६), लन्दन ।

सी० जोयद : ए गाइड टू मॉडर्न थाट ।

सिगमंड फ्रायड : इण्टरप्रेटेशन ऑव ड्रीम्स, (१९३२), न्यूयॉर्क ।

” ” : इन्ट्रोडक्टरी लेक्चर्स ऑन साइकोएनालिसिस, (१९२६), लन्दन ।

” ” : सिविलिजेशन एण्ड इट्स डिसकंटेन्ट्स, (१९३०), लन्दन ।

सिगमंड फ्रायड : हिज ड्रीम एण्ड सेक्स थ्योरीज, (१९५६), न्यूयॉर्क ।

हेबलाक एलिस : स्टडीज इन द साइकोलॉजी ऑव सेक्स, छठी पोथी, (१९२८), लन्दन

” ” . सेक्स इन रिलेशन टू सोसायटी, (१९१०) लन्दन ।

अन्विन . सेक्स एण्ड कल्चर, (१९३४), लन्दन ।

आर्थर मेलविल क्लार्क : स्टडीज इन लिट्टरी मोड्स, (१९४६), एडिनबर्ग ।

- आयरीन क्लीफेन टुवर्ड्स सेक्स फ्रीडम, (१९३५), लन्दन ।  
 एडलर · सोशल इन्स्ट्रस्ट ए चैलेन्ज टू मैन-काइण्ड, (१९३८), लन्दन ।  
 एम० एल० रॉबिन्सन . राइटिंग फॉर यंग पीपुल, (१९५०), न्यूयॉर्क ।  
 एल० टी० हॉवहॉउस · मॉरल्स इन इवोल्यूशन, (१९०६), लन्दन ।  
 एच० ए० मरे . एक्सप्लोरेशन इन पर्सनैलिटी, (१९३२), न्यूयॉर्क ।  
 कॉलिगवुड : आयडिया ऑव हिस्ट्री ।  
 कार्ल मार्क्स : कैपिटल (प्रथम पोथी) ।  
 " " : क्रिटिक ऑव पोलिटिकल इकोनॉमी ।  
 क्रिस्टॉफेन कॉडवेल इल्यूजन एण्ड रियल्टी, (१९५६), दिल्ली ।  
 " " फर्देर स्टडीज इन ए डाइ ग कल्चर, (१९५०), लन्दन ।  
 कैंडी एडविन : द रोड टू रियलिज्म एण्ड रियलिस्ट एट वार, (१९५६), न्यूयॉर्क ।  
 गोर्की . ऑन लिट्रेचर, (१९५८), मॉस्को ।  
 गोर्की . लिट्रेचर एण्ड लाइफ, मॉस्को ।  
 चार्ल्स फीडेलसन : सिम्बॉलिज्म एण्ड अमेरिकन लिट्रेचर, (१९५३), शिकागो ।  
 चार्ल्स वाल्कांट : अमेरिकन लिट्रेरी नैचुरेलिज्म, (१९५६), न्यूयॉर्क ।  
 जॉर्ज लूकाच : स्टडीज इन यूरोपियन रियलिज्म, (१९५०), लन्दन ।  
 " " : हिस्टॉरिकल नॉवेल, (१९५४) लन्दन ।  
 जॉर्ज मूर . ए समर्स वाइफ, (१८८५) ।  
 ज्या-पाल सार्त्रे . बीईंग एण्ड नॉथिंगनेस, (१९५७), लन्दन ।  
 " " : द एज ऑव रीजन (सातवा संस्करण), लन्दन ।  
 " " . द रिप्राइव, (सातवा संस्करण), लन्दन ।  
 " " : ऑयरेन इन दी सोल, (पाँचवा संस्करण), लन्दन ।  
 " " : वर्ड्स, (दूसरा संस्करण), लन्दन ।  
 " " एक्जिस्टेंशियलिज्म एण्ड ह्यूमैनिज्म, (१९४६), लन्दन ।  
 " " : ह्याट इज लिट्रेचर, (१९४८), लन्दन ।  
 ज्या-पाल सार्त्रे रिपब्लिक ऑव साइलेस, (१९४७), लन्दन ।  
 " " सिचुएशन्स, (दूसरा संस्करण), लन्दन ।  
 " " . डर्टी हैड्स, (१९४८), लन्दन ।  
 " " : इन्टिमेसी, (१९४६), लन्दन ।  
 दास्तोवस्की : नोट्स ऑव अण्डरग्राउण्ड, (१८६४) ।  
 फ्रैंज काफ्का : द ट्रायल, (१९२५) ।  
 " " द कैसल, (१९२६) ।  
 " " : अमरीका, (१९२७) ।

मेक्स ब्राण्ड : फ्रैंज काफ़्का, (१९३६) ।

निकोलाई वर्दिगो : द स्परिचुएल क्राइमिस ऑव द इण्टेलिजेंशिया, (१९१०) ।

” ” : फिलोसफी ऑव फ्रीडम, (१९११) ।

” ” : न्यू मिडिल ऐजेज, (१९२४) ।

” ” : द डेस्टिनी ऑव मैन, (१९३१) ।

” ” : द फेट ऑव मैन इन मॉडर्न वर्ल्ड, (१९३४) ।

” ” : द एक्जिस्टेंशियलिज्म डायलेक्टिक्स ऑव डिवाइन एण्ड ह्यूमन (१९४७)

” ” : ड्रीम एण्ड रियलिटी ।

सोरोकिन : सोशल फिलोसफीज ऑव एने एज ऑव क्राइसिस ।

नगेन्द्र, (डॉ०) . विचार और अनुभूति, दिल्ली ।

” ” : सियारामशरण गुप्त, दिल्ली ।

” ” : विचार और विवेचन, दिल्ली ।

जे० फ्रेडरिक हाफमैन : फ्रायडनिज्म एण्ड लिट्रेरी माइण्ड, (१९४५), न्यूयॉर्क ।

ट्राट्श . सोशल टीचिंग ।

डब्ल्यू० ली . डेनियल डेफो, (१८६६), लन्दन ।

डेविड ह्यूम . ट्रीटाइज ऑव ह्यूमन नेचर, (१९३६) ।

डेनियल डेफो . रॉबिन्सन क्रूसो ।

डेविलज . साइकोएनालिटिकल मेथड एण्ड द डॉक्टरीन ऑव फ्रायड, (१९४१), लन्दन ।

डेविस डैशेज . लिट्रेचर एण्ड सोसायटी, (१९३८), माँस्को ।

तमारा आयलेग : सोवियट लिट्रेचर एण्ड वर्ल्ड कल्चर, (१९४८), माँस्को ।

प्लेखनोव . आर्ट एण्ड सोशल लाइफ ।

पाल बोसफील्ड . सेक्स एण्ड सिविलिजेशन, (१९२५), लन्दन ।

बाबू रामकृष्ण वर्मा . भाषा कथा सरित्सागर, (१९०५), काशी ।

बेबर . एसेज इन सोशियोलॉजी, (१९४६), न्यूयॉर्क ।

मॉओ-त्सी तु ग . ऑन लिट्रेचर, (चाइना) ।

” ” . प्रॉब्लम्स ऑव आर्ट एण्ड लिट्रेचर, (१९५०), चाइना ।

मार्क्स कनलिक . द लिट्रेचर ऑव द यूनाइटेड स्टेट्स, (१९६१), लन्दन ।

लुडविग स्टीन . लेक्चर्स ऑन मॉडर्न आयडियलिज्म ।

विलियम जेम्स . प्रिंसिपल्स ऑव साइकोलॉजी, (१८९०) ।

शेली : स्पेकुलेशन्स ऑन मेटाफिजिक्स ।

स्टीफेन स्पेन्सर . न्यू दियलिज्म, (प्रथम संस्करण), लन्दन ।

स्टीफेन्सन स्मिथ . द क्राफ्ट ऑव द क्रिटिक, (द्वितीय संस्करण), न्यूयॉर्क ।

हॉवर्ड फास्ट . लिट्रेचर एण्ड रियलिटी, (१९५२), दिल्ली ।

ए० सी० वार्ड . फॉउन्डेशन ऑव इंगलिश ग्राज ।

बेरी पेन : द शॉर्ट स्टोरी ।

अल्ब्राइट : द शॉर्ट स्टोरी, (१९२०), लन्दन ।

ग्राहम बैल्फोर . लाइफ ऑव स्टीवेन्सन ।

फ्रान्सिस विवियन . क्रिएटिव टेक्नीक इन फिक्शन, (१९४६), लन्दन ।

बी० पिटरकिंग . द आर्ट एण्ड द बिजनेस ऑव स्टोरी राइटिंग ।

चार्ल्स बैरेट . शॉर्ट स्टोरी राइटिंग ।

डी० मैकनोशे : द क्राफ्ट ऑव द शॉर्ट स्टोरी, (१९३६), लन्दन ।

क्लेन क्लार्क . ए मैनुएल ऑव शॉर्ट स्टोरी आर्ट, (१९२६), लन्दन ।

डी० एस० मॉस्को . हिस्ट्री ऑव रशन लिट्रेचर ।

विश्वनाथ मिश्र : इंगलिश इन्फ्लुएन्स ऑव हिन्दी लैंगुएज एण्ड लिट्रेचर

एच० ई० बेट्स : द मॉडर्न शॉर्ट स्टोरीज ।

जॉन हैडफील्ड . मॉडर्न शॉर्ट स्टोरीज ।

सीअॉन ओ' फॉओलिन . द शॉर्ट स्टोरी ।

ब्रेन्डर मैथ्यूज . फिलॉसफी ऑव द शॉर्ट स्टोरी ।

जेम्स डब्ल्यू० लीन : द शॉर्ट स्टोरी ।

आर० के० लागू . इन्ट्रोडक्शन टू मॉडर्न स्टोरीज फ्रॉम ईस्ट एण्ड वेस्ट ।

एडगर एलेन पो . द शॉर्ट स्टोरी ।

पहाडी . बया का घोसला, इलाहाबाद ।

” : छाया मे, इलाहाबाद ।

” : नया रास्ता, इलाहाबाद ।

पहाडी . शेषनाग की छाती, इलाहाबाद ।

” : हिरण की आँखे, इलाहाबाद ।

” : तूफान के बाद, इलाहाबाद ।

” : मौली, इलाहाबाद ।

” : सफर, इलाहाबाद ।

” : अंधूरा चित्र, इलाहाबाद ।

” : सड़क पर, इलाहाबाद ।

” : बरगद की जड़े, इलाहाबाद ।

” : कंदी और बुलबुल, इलाहाबाद ।

” : मालापती, इलाहाबाद ।

” : बीज और पौधा, इलाहाबाद ।

देवीदयाल चतुर्वेदी 'मस्त' . हवा का रस, (१९५८), इलाहाबाद ।

प्रेमचन्द . सप्त- सरोज, बनारस ।

” : नव-निधि, बनारस ।

” . प्रेम-पचीसी, बनारस ।

” : प्रेम-पूर्णमा, बनारस ।

” : प्रेम-तीर्थ, बनारस ।

” । प्रेम-पीयूष, बनारस ।

” : प्रेम कु ज, बनारस ।

” : प्रेम-चतुर्थी, बनारस ।

” : पंच-प्रसून, बनारस ।

” : प्रेम-प्रतिमा, बनारस ।

” : प्रेरणा, बनारस ।

” : प्रेम-प्रमोद, बनारस ।

” : प्रेम-सरोवर, बनारस ।

” : प्रेम-पंचमी, बनारस ।

” : प्रेम-गंगा, बनारस ।

” : अग्नि-समाधि, बनारस ।

” : कफन तथा शेष रचनाएँ, बनारस ।

” : कुत्ते की कहानी, बनारस ।

” : जगल की कहानी, बनारस ।

प्रेमचन्द : सप्त-सुमन, बनारस ।

” : पंच-प्रसून बनारस ।

” : कुछ विचार, बनारस ।

” : मानसरोवर, (आठ भाग), इलाहाबाद ।

” : गोदान, बनारस ।

जयशंकर प्रसाद . छाया, इलाहाबाद ।

” ” : आकाशदीप, (१९४३), इलाहाबाद ।

” ” : इंद्रजाल, (१९३८), इलाहाबाद ।

” ” : आँधी, (१९५०), इलाहाबाद ।

” ” : प्रतिध्वनि, (१९४८), इलाहाबाद ।

” ” : काव्य-कला तथा अन्य निबन्ध, (१९४३), इलाहाबाद ।

सुदर्शन : नगीने, (१९५७), बम्बई ।

” : पनघट. (१९५७), बम्बई ।

सुदर्शन : पुष्पलता, (१९५७), बम्बई ।

” : सुप्रभात, (१९५७), बम्बई ।

” : दीपाली, (१९५७), बम्बई ।

” : सुदर्शन सुधा, (१९५७), बम्बई ।

” : तीर्थ-यात्रा, बम्बई ।

” : प्रमोद, बम्बई ।

” : नवनिधि, बम्बई ।

” : चार कहानियाँ, बम्बई ।

विश्वम्भरनाथ शर्मा 'कौशिक' : चित्रशाला, तीन भाग ।

” ” ” : गल्प मन्दिर, आगरा ।

” ” ” : प्रेम-प्रतिमा, आगरा ।

” ” ” : मणिमाला, आगरा ।

” ” ” : कल्लोल, आगरा ।

पाण्डेय बेचन शर्मा 'उग्र' : चित्रगारियाँ, आगरा ।

” ” ” : इन्द्रधनुष ।

” ” ” : निर्लज्ज ।

” ” ” : रेशमी ।

” ” ” : दोजख की आग ।

पाण्डेय बेचन शर्मा 'उग्र' : ऐसी होली खेले लाल ।

” ” ” : काल कोठरी ।

” ” ” : सनकी अमीर ।

” ” ” : बलात्कार ।

” ” ” : जब सारा आलम सोता है, आगरा ।

चन्द्रधर शर्मा 'गुलेरी' : उसने कहा था ।

” ” : सुखमय जीवन ।

” ” : बुद्धू का काँटा ।

चतुरसेन शास्त्री : रज-कण, दिल्ली ।

” ” : अक्षत, दिल्ली ।

” ” : बाहर भीतर, (१९६०), दिल्ली ।

” ” : दुखवा मैं कासे कहू, (१९६०), दिल्ली ।

” ” : सोया हुआ शहर, (१९६०), दिल्ली ।

” ” : धरती और आसमान, (१९६०), दिल्ली ।

” ” : कहानी खत्म हो गई, (१९६०), दिल्ली ।

राय कृष्णदास . सुधाशु, (१९४७), इलाहाबाद ।

” ” अनास्था, (१९४८), इलाहाबाद

” ” . आँखों की याह, इलाहाबाद ।

राजा राधिकारमण प्रसाद सिंह . कानो में कगना ।

” ” ” ” . बिजली ।

” ” ” ” : पद का मद ।

विनोदशंकर व्यास . तूतिका ।

” ” : उसकी कहानी ।

” ” : मधुकरी, (२ भाग) ।

” ” . नव-पल्लव ।

” ” : भूली बात ।

” ” : नक्षत्र लोक, (१९५०), बनारस

” ” : मणिदीप ।

ज्वालादत्त शर्मा . विधवा ।

” ” : तस्कर ।

” ” : अन्याय बालिका ।

ज्वालादत्त शर्मा . भाग्यचक्र ।

” ” . कहानी लेखक ।

जी० पी० श्रीवास्तव : लम्बी पाठा ।

चण्डीप्रसाद हृदयेश : नदन निकुंज ।

” ” : वनमाला ।

वाचस्पति पाठक : कागज की टोपी, इलाहाबाद ।

” ” : यात्रा, इलाहाबाद ।

” ” : सूरदास, इलाहाबाद ।

गोविन्दवल्लभ पन्त . प्रियदर्शी ।

” ” : जूठा आम ।

” ” : मिलन-मुहूर्त ।

” ” . फटा-पत्र, (१९५०), दिल्ली ।

वृन्दावनलाल वर्मा . युद्ध के मोर्चे से, झाँसी ।

” ” . शरणागत, झाँसी ।

” ” : कलाकार का दण्ड, झाँसी ।

भगवतीप्रसाद वाजपेयी : आदान-प्रदान, दिल्ली ।

” ” . हिलोर ।



भगवतीप्रसाद वाजपेयी पुष्करिणी ।

” ” खाली बोतल ।

” ” : खिलते फूल, इलाहाबाद ।

” ” : इन्स्टालमेंट, (१९५७), इलाहाबाद ।

” ” : दो बाके, (१९५९), इलाहाबाद ।

चन्द्रगुप्त विद्यालकार भय का राज्य ।

” ” : चन्द्रकला ।

” ” : अमावस ।

” ” : तीन दिन, (१९५७), दिल्ली ।

जैनेन्द्रकुमार : बातायन, दिल्ली ।

” ” : स्पष्टा, दिल्ली ।

” ” : फाँसी, ” ।

” ” : पाजेब, ” ।

” ” : जय सधि, (१९४८), दिल्ली ।

जैनेन्द्रकुमार दो चिड़ियाँ, दिल्ली ।

” ” : जैनेन्द्र की श्रेष्ठ कहानियाँ, दिल्ली ।

” ” : जैनेन्द्र की कहानियाँ, (९ भाग), दिल्ली ।

” ” : अ-विज्ञान, (सारिका : अक्टूबर १९६३), बम्बई ।

सियारामशरण गुप्त : मानुषी ।

अज्ञेय : विपथगा ।

” ” : कोठरी की बात ।

” ” : परम्परा ।

” ” : जयदोल ।

” ” : अमरवल्लरी तथा अन्य कहानियाँ ।

इलाचन्द्र जोशी : डायरी के नीरस पृष्ठ, इलाहाबाद ।

” ” : कटीले फूल लजीले काँटे, (१९५७), दिल्ली ।

” ” : रोमांटिक और छाया ।

” ” : आहुति ।

” ” : दीवाली और होली ।

यशपाल : अभिशप्त, लखनऊ ।

” ” : दो दुनियाँ, लखनऊ ।

” ” : ज्ञानदान, लखनऊ ।

यशपाल : पिंजरे की उडान, लखनऊ ।

" : तर्क का तूफान, लखनऊ ।

" : चित्र का शीर्षक, लखनऊ ।

" : भस्मावृत्त चिंगारी, लखनऊ ।

" : धर्मयुद्ध, लखनऊ ।

" : फूलों का कुर्ता, लखनऊ ।

" : उत्तराधिकारी, लखनऊ ।

" : आदमी का बच्चा, दिल्ली ।

" : बीबी जी कहती है मेरा चेहरा रोबीला है, लखनऊ ।

" : तुमने क्यों कहा था, मैं सुन्दर हूँ, लखनऊ ।

" : फलित ज्योतिष, (सारिका . अगस्त १९६२), बम्बई ।

" : खुदा और खुदा की लड़ाई, (नई कहानियाँ, नवम्बर १९६१), दिल्ली ।

यशपाल : चोरी और चोरी, (नई कहानियाँ : फरवरी १९६३), दिल्ली ।

" : खच्चर और इसान, (सारिका . अप्रैल १९६४), बम्बई ।

" : सत्य का द्वन्द्व, (सारिका : दिसम्बर १९६४), बम्बई ।

" : नारद-परशुराम-सवाद, (नई कहानियाँ . अगस्त १९६६), दिल्ली ।

" : कलाकार की आत्महत्या, (सारिका : जून १९६३), बम्बई ।

" : शलील-अशलील, (सारिका . अगस्त १९६३), बम्बई ।

" रागेय राघव : एक छोड एक, (१९६३), दिल्ली ।

" : पांच गधे, (१९६०), दिल्ली ।

" : गदल ।

" : अधूरी मूरत, (१९५६), इन्दौर ।

" : जीवन के दाने, (१९५६), इन्दौर ।

अमृतलाल नागर : जुएँ (नई कहानियाँ), दिल्ली ।

" : लगूरा (नई कहानियाँ), दिल्ली ।

" : पाप मेरा बरदान, (सारिका : अक्टूबर १९६३), बम्बई ।

" : पढ़े-लिखे बराती, (सारिका), बम्बई ।

विष्णु प्रभाकर : द्वन्द्व ।

" : धरती अब भी घूम रही है, दिल्ली ।

" : आघात और मुक्ति, (सारिका . सितम्बर १९६५), बम्बई ।

विष्णु प्रभाकर : एक और दुराचारिणी, (सारिका : मार्च १९६५), बम्बई ।

अमृतराय : एक सावली लड़की, (सारिका . मार्च १९६५), बम्बई ।

अमृतराय : एक नीली तस्वीर, (सारिका सितम्बर १९६३), बम्बई ।

” भटियाली, (नई कहानियाँ : सितम्बर १९६३), दिल्ली ।

” . मिट्टी, (नई कहानियाँ : फरवरी १९६३), दिल्ली ।

” चित्र फलक, इलाहाबाद ।

” इतिहास, इलाहाबाद ।

” : कस्बे का एक दिन, इलाहाबाद ।

” . भोर से पहले, इलाहाबाद ।

” . कठघरे, इलाहाबाद ।

” . जीवन के पहलू, इलाहाबाद ।

” : लाल धरती, इलाहाबाद ।

अमृतराय : गीली मिट्टी, इलाहाबाद ।

बलबत सिंह : मैं जरूर रोऊँगी, (१९६३), इलाहाबाद ।

बलबत सिंह : पंजाब की कहानियाँ, इलाहाबाद ।

उपेन्द्रनाथ अशक : कहानी लेखिका और जेलम के सात पुल, इलाहाबाद ।

” ” जुदाई की शाम का गीत, इलाहाबाद ।

” ” : काले साहब, इलाहाबाद ।

” ” बैंगन का पौधा, इलाहाबाद ।

” ” . दो धारा, इलाहाबाद ।

” ” : पिजरा, इलाहाबाद ।

” ” . पलंग, इलाहाबाद ।

” ” : सत्तर श्रेष्ठ कहानियाँ, इलाहाबाद ।

धर्मवीर भारती : चाँद और टूटे हुए लोग, इलाहाबाद ।

” ” . गुल की बन्नी, (निकष), इलाहाबाद ।

” ” सावित्री नम्बर दो, (सारिका . जून १९६२), बम्बई ।

” ” यह मेरे लिये नहीं, (नई कहानियाँ विशेषांक), दिल्ली ।

” ” . बन्द गली का आखिरी मकान (नई कहानियाँ), दिल्ली ।

नरेश मेहता : ब्रथापि, (दिसम्बर १९६१), बम्बई ।

” ” : एक समर्पित महिला, (१९६६), कलकत्ता ।

” ” : एक शीर्षकहीन स्थिति, (धर्मयुग . एक कथा दशक), बम्बई ।

” ” : वर्षा भीगी, (नई कहानियाँ), दिल्ली ।

” ” : एक इतिश्री, (माध्यम : १९६४), इलाहाबाद ।

” ” : श्रीमती मास्टन, (कादम्बिनी), इलाहाबाद ।

मोहन राकेश : इंसान और खण्डहर ।

” ” : नए बादल, बनारस ।

” ” : जानवर और जानवर, (१९५८), दिल्ली ।

” ” : एक और ज़िन्दगी, (दिसम्बर १९६१), दिल्ली ।

” ” : जगला, (नई कहानियाँ विशेषांक), दिल्ली ।

” ” : सेफ्टी-पिन, (ज्ञानोदय . कहानी विशेषांक), कलकत्ता ।

” ” : पाँचवें माले का फ्लैट, (नई कहानियाँ), दिल्ली ।

” ” : जस्म, धर्मयुग : एक कथा-दशक), बम्बई ।

मोहन राकेश : कई एक अकेले, (सारिका), बम्बई ।

कमलेश्वर : राजा निरबसिया, (१९५७), इलाहाबाद ।

” : कस्बे का आदमी, इलाहाबाद ।

” : खोयी हुई दिशाएँ, बनारस ।

” : दुखों के रास्ते, (कल्पना), हैदराबाद ।

” : ऊपर उठता हुआ मकान, (धर्मयुग एक कथा-दशक), बम्बई ।

” : दिल्ली में एक और मौत, (सारिका . दिसम्बर १९६५), बम्बई ।

” : मौत का दरिया, (अणिमा . सितम्बर १९६५), कलकत्ता ।

निर्मल वर्मा : परिदे ।

निर्मल वर्मा : ज्वलती झाड़ी, (१९६४), दिल्ली ।

फणीश्वरनाथ रेणु : ठुमरी, (१९५८), दिल्ली ।

अमरकान्त : ज़िन्दगी और जोक, इलाहाबाद ।

” : एक असमर्थ हिलता हाथ, (नई कहानियाँ), दिल्ली ।

” : देश के लोग, (नई कहानियाँ), दिल्ली ।

” : खलनायक, (धर्मयुग : एक कथा-दशक), बम्बई ।

” : लाट, (नई कहानियाँ) दिल्ली ।

” : पड़ोसी, (परिकथा), इलाहाबाद ।

सुरेश सिनहा : हिन्दी उपन्यास उद्भव और विकास, (१९६५), दिल्ली ।

” ” : नई कहानी की मूल सवेदना, (१९६५), दिल्ली ।

” ” : नया जन्म, (कल्पना . अप्रैल १९६५), हैदराबाद ।

” ” : विरती साधु, (सारिका : मार्च १९६२), बम्बई ।

” ” : सुबह होने तक, (माध्यम : नवम्बर १९६४), इलाहाबाद ।

” ” : टकराता हुआ आकाश, (साप्ताहिक हिन्दुस्तान अक्टूबर १९६४), दिल्ली ।

” ” : सोलहवें साल की बघाई, (रेखा : नवम्बर १९६४), नागपुर ।

The University Library

ALLAHABAD

S. 1/5/1/4/2/4

--

Accession No. 253963.....

Call No. 805-H.....

21

(Form No. 28 L 20,000-67)